

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



TESIS DOCTORAL

Dialécticas de la diferencia sexual en *Mad men*

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Begoña Gutiérrez Martínez

Director

Jesús González Requena

Madrid, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



**DIALÉCTICAS DE LA DIFERENCIA SEXUAL EN
*MAD MEN***

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR

Begoña Gutiérrez Martínez

DIRECTOR:

Jesús González Requena

Madrid, 2017

Memoria para acceder al Grado de Doctor

Título: Dialécticas de la diferencia sexual en *Mad Men*

Autora: Begoña Gutiérrez Martínez

Director: Dr. Jesús González Requena

Programa de doctorado: Teoría, análisis y documentación cinematográfica

Departamento: Comunicación Audiovisual y Publicidad II

Facultad de Ciencias de la Información

Madrid, abril, 2017

A la memoria de mi madre, Rosa.

Agradecimientos

Quiero dirigirme a mi padre, Higinio, y a mi hermano, Carlos, por su ayuda, su paciencia, su interés y su comprensión. A mi familia, en general, por su sostén. Y a mi madre, de nuevo, porque su recuerdo me acompaña. Gracias por todo. Vuestro apoyo es fundamental.

A mi novio, Josep, por las muchas horas que ha dedicado a ayudarme a todos los niveles, a escucharme y también por la fuerza que me ha transmitido durante estos años. Hemos trabajado codo con codo en nuestras respectivas tesis doctorales y su aportación, especialmente en el análisis de las canciones, ha sido fundamental. También a su familia, Neus, José Ramón y Joan. Todos ellos me han brindado su desinteresada y fundamental ayuda. Muchas gracias.

A mis amigos. A Pablo por su interés y sus conversaciones.

A los compañeros y amigos del Seminario de Jesús González Requena, por su incondicional apoyo. A Marina, a Sole, a Marta, a Antonio, a José Luis.

A Tom Schatz, profesor de la Universidad de Texas en Austin, por invitarme a tierras estadounidenses, haciendo posible la estancia de investigación que realicé en el departamento *Radio-Television-Film* durante la elaboración de esta tesis (01/03/2016-31/05/2016). Allí pude consultar los documentos del *Harry Ransom Center*.

A los miembros del grupo de investigación ATAD, por sus consejos y sus aportaciones.

No podría finalizar estos agradecimientos sin antes dirigirme a Jesús González Requena, director de esta tesis doctoral. Sin él no hubiera sido posible este trabajo. Gracias por su implicación, sus enseñanzas, sus ánimos, su infinita paciencia y su empuje en momentos de bloqueo. Su guía y su conocimiento son impagables.

ÍNDICE

RESUMEN.....	15
ABSTRACT.....	17
INTRODUCCIÓN	19
Motivación de la investigación	19
Valoración e interés científico.....	19
Objetivos e hipótesis	20
Estructura del trabajo	20
 PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO	23
ANÁLISIS DEL TEXTO AUDIOVISUAL	23
1. Teoría del Texto	23
1.1. La experiencia como magnitud nuclear.....	23
1.2. Los tres registros del texto: imaginario, semiótico y real.....	24
1.3. La dimensión simbólica	25
2. Teoría del Sujeto	26
2.1. En los orígenes, lo Real.....	26
2.2. La dialéctica de lo imaginario: La Imago Primordial o lo Real	26
2.2.1. La fase del espejo	28
2.2.2. El yo imaginario	28
2.2.3. El narcisismo primario	29
2.2.4. El yo semiótico.....	30
2.2.5. La naturaleza perversa de la vida sexual	30
2.3. La dialéctica del tener y no tener: La diferencia sexual	32
2.3.1. La prohibición del incesto	32
2.3.2. El paso por la castración.....	33
2.3.3. El modelo canónico del Complejo de Edipo	34
2.3.4. La diferencia simbólica: el Nombre del Padre y el Nombre Propio.....	35
2.4. La dialéctica mayor de la experiencia sexual: Hacer/Padecer.....	35
2.4.1. Normalidad psíquica, neurosis, perversión y psicosis.....	36
2.4.2. El acceso al orden simbólico	38
3. Teoría del Relato	38
3.1. El Complejo de Edipo y el cuento maravilloso.....	38

3.1.1. El momento positivo de la función paterna.....	39
3.1.2. El Héroe, el Destinador y el Agresor	40
3.1.3. La maduración del protagonista	42
3.1.4. El dragón	43
3.1.5. La estructura básica del relato y el relato simbólico	43
3.2. Los modos del relato en el cine de Hollywood	45
3.2.1. Clásico.....	45
3.2.2. Manierista.....	46
3.2.3. Postclásico.....	47
ANÁLISIS CUANTITATIVO.....	49
4. Herramientas para la investigación: el uso del programa <i>Encuadres</i>	49
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	51
5. Enmarcando <i>Mad Men</i> en el panorama académico actual	51
 SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS TEXTUAL DE <i>MAD MEN</i>	59
6. Una figura densa ante una realidad inmaterial	59
7. El <i>glamour</i> ciega tus ojos	60
8. “Estoy acabado y finalmente lo van a saber”	74
9. Farsa, alienación y vértigo en la Avenida Madison	96
9.1. Una puerta giratoria en el vestíbulo de Sterling Cooper	100
9.2. Una mujer ambiciosa en un mundo de hombres	103
9.3. “Soy un <i>Boy Scout</i> ”	107
10. Joan y Peggy: los polos opuestos se atraen	111
11. Roger y Don: un territorio de equívocos	125
12. El desvanecimiento del entorno	141
12.1. Una vertiginosa caída.....	143
12.2. La disociación del <i>yo</i> del protagonista	152
13. La atracción por el vacío	174
14. La secretaria y su posición de mediadora.....	177
15. “Don Draper, el mejor director creativo de Nueva York”	184
16. El encuentro con lo Real	192
17. “Quiero su tipo de gente, Señor Draper”	206
18. El centro neurálgico	225
19. En el borde del vacío	233
20. La recomposición en el límite	250

21. Un ascenso irrefrenable.....	261
22. “Puede contarle a su jefe que me cautivó”	283
23. Un triste camino a casa.....	298
24. Don, un cuerpo acéfalo en el universo de Betty	303
25. La reacción de huida	318
25.1. Una casa de anuncio.....	319
25.2. Todo está intacto	320
25.3. El pijama de rayas	322
25.4. Los gemelos, un regalo con matiz amoroso	323
25.5. Una <i>playhouse</i> como metáfora de la casa	324
25.6. Los pulgares manipulan la comida.....	325
25.7. Las “seguridades aparentes” de Betty.....	329
25.8. Todo es una farsa para Don.....	329
25.9. La nueva vecina divorciada.....	331
25.10. La otra cara de Don	333
25.11. La tarta	336
25.12. La tentación de huir.....	339
25.13. Algo hermoso e intranquilizante	344
26. Posición perversa versus posición neurótica	346
26.1. Una casa viva	348
26.2. La televisión	351
26.3. Morder el fruto prohibido.....	352
26.4. El acercamiento de Betty.....	355
26.5. El siguiente asalto.....	357
26.6. La conquista	357
26.7. El fetiche	358
26.8. De nuevo, Betty recurre a las seguridades aparentes.....	363
27. El objeto de deseo central.....	365
27.1. La decepción femenina.....	367
27.2. “¿Donald Draper? ¿Qué clase de nombre es ese?”	370
27.3. Círculos entorno al vacío.....	373
27.4. “¿Quién es Donald Draper?”	375
27.5. “Probablemente sabes más sobre él que yo”	377
27.6. El retrato de familia.....	381
27.7. La magnificación del objeto deseado	382

27.8. Los recuerdos queman.....	385
28. El espejo imaginario.....	389
28.1. El vestido rojo	392
28.2. El ámbito imaginario	395
28.3. La taza de leche	396
28.4. La mirada distante	400
28.5. El ámbito discursivo.....	402
28.6. El eclipse	403
28.7. El ascenso irrefrenable de Peggy.....	404
28.8. La emergencia de lo Real	406
29. El deseo femenino	410
29.1. “Es difícil expresarlo con palabras”	413
29.2. Una metáfora climática	416
29.3. La deconstrucción de la trama.....	422
29.4. Un calor asfixiante	428
29.5. Un juego de opuestos invertido	431
29.6. Cada uno se satisface por separado	435
30. La estructura en espejo.....	439
30.1. Un <i>yo</i> primitivo	444
30.2. Un <i>yo</i> desolado	446
30.3. El dolor, el anhelo y la nostalgia	455
30.4. El deslumbrante renacer del ave Fénix.....	463
30.5. El malestar y la vuelta al hogar	468
30.6. Lo imaginario	469
30.7. Lo Real	474
31. Análisis de los resultados cuantitativos.....	480
31.1. Escenas, planos y elipsis	480
31.2. Presencia escénica, visual y verbal.....	481
31.3. Punto de vista visual.....	487
TERCERA PARTE: CONCLUSIONES	491
32. La articulación de escrituras manieristas, europeas y postclásicas	491
33. El héroe manierista, el deseo femenino y la publicidad	495
34. Las dialécticas de la diferencia sexual devienen difíciles	500
35. Un trasfondo incestuoso y, en el límite, psicótico.....	505

REFERENCIAS	511
Bibliografía	511
Películas citadas	517
Series citadas	518
Anexo I: Resultados del análisis cuantitativo escena por escena	519
Anexo II: Fichas técnicas y artísticas de la primera temporada de <i>Mad Men</i>	535

RESUMEN

En esta tesis doctoral realizamos un análisis textual de *Mad Men* (Matthew Weiner, 2007-2015, AMC), una serie televisiva que se centra en el universo publicitario de la década de 1960 en Nueva York. Nuestro objetivo principal es averiguar qué dialécticas de la diferencia sexual se establecen entre el protagonista, Don Draper, y las mujeres de su entorno. Con este fin, realizamos un análisis cuantitativo y cualitativo del capítulo piloto de la serie, “Smoke gets in your eyes”, y un análisis cualitativo de distintas escenas seleccionadas de la primera temporada de *Mad Men*. La tesis se divide en tres partes: marco teórico, metodológico y estado de la cuestión, análisis textual de *Mad Men* y conclusiones.

La primera parte se subdivide en dos apartados que se corresponden con el marco teórico y metodológico y con el estado de la cuestión. En el primer apartado nos centramos en la Teoría del Texto de Jesús González Requena, metodología de análisis textual adoptada para realizar esta tesis. Se trata de una propuesta teórica y analítica cuyo núcleo consiste en concebir los textos como espacio donde se conforma la subjetividad. Por ello, junto a la Teoría del Texto encontramos la Teoría del Sujeto y la Teoría del Relato, tres teorías a través de las que abordamos tres caras de una misma propuesta teórica. A continuación, nos ocupamos de la plataforma digital *Encuadres*, un *software* creado por González Requena que hemos empleado para realizar el análisis cuantitativo del capítulo piloto, “Smoke gets in your eyes”. En el segundo apartado, correspondiente al estado de la cuestión, nos referimos a diferentes textos académicos sobre *Mad Men*, que tratan una amplia variedad de temas relacionados con la serie como las relaciones de género y el contexto televisivo en el que se enmarca nuestro objeto de estudio, la llamada “Tercera Edad de Oro de la televisión”.

En la segunda parte de la tesis abordamos el análisis textual de *Mad Men*. Nos centramos, en primer lugar, en el análisis detallado de su episodio piloto, “Smoke gets in your eyes”. A continuación, en distintas escenas seleccionadas de la primera temporada de la serie. En segundo lugar, presentamos los resultados obtenidos tras el análisis cualitativo del capítulo piloto. En la tercera parte, que se corresponde con las conclusiones, exponemos las aportaciones novedosas de la investigación. Destacamos, en primer lugar, el desarrollo de la triple articulación de los modos de representación manierista, europeo de autor y postclásico que se pone en escena en *Mad Men*. A continuación, nos centramos en el protagonista de la serie, caracterizado por rasgos propios del héroe manierista lábil y ambiguo. Se trata de un personaje que está instalado en el registro de lo imaginario, donde no hay lugar para el acceso al goce – que implica el contacto con lo Real. Como consecuencia, el deseo de las mujeres que le rodean queda insatisfecho. Por ello, las dialécticas de la diferencia sexual devienen difíciles en este contexto. Finalmente, en este universo encontramos un trasfondo incestuoso, que, en el límite, puede ser psicótico.

Por último, presentamos una relación de las fuentes documentales citadas en la tesis, así como dos anexos. En el primero ofrecemos una serie de tablas en las que presentamos los resultados del análisis cuantitativo de “Smoke gets in your eyes” escena por escena. En el segundo, fichas técnicas y artísticas de cada uno de los capítulos de la primera temporada de *Mad Men*.

ABSTRACT

In this Ph.D. thesis I undertake a textual analysis of *Mad Men* (Matthew Weiner, 2007-2015, AMC), a TV series focused in New York's advertising world during the 1960s. The main goal is to find out which dialectics of sexual difference are established between the main character, Don Draper, and women around him. To this end, we proceed to a quantitative and qualitative analysis of the series pilot, "Smoke gets in your eyes", and a qualitative analysis of a selection of scenes from *Mad Men*'s first season. This dissertation is divided in three parts: the theoretical framework, methodology and the state of the question, the textual analysis of *Mad Men* and the conclusions.

The first one is formed by two sections: the theoretical framework and methodology, and the state of the question. During the first section, I focus in The Text Theory elaborated by Jesús González Requena, the methodology of textual analysis that is used in this dissertation. It is a theoretical and analytical proposal that consists in understanding texts as a space where subjectivity is shaped. For this reason, this theory is linked to the Subject Theory and the Narrative Theory, three theories through which I address three dimensions of the same theoretical proposal. Next, we focus on the digital platform *Encuadres*, *software* created by González Requena that has been used to quantitatively analyze the pilot, "Smoke gets in your eyes". During the second section, dedicated to the state of the question, I refer to different scholarly works about *Mad Men*, which address a wide variety of issues related to the series such as genre relationships, and the television context in which our object of study is framed, the so-called "Third Golden Age of Television".

In the second part of the dissertation, I proceed to the textual analysis of *Mad Men*. First, I focus in the in-depth analysis of the pilot. Then, I address the analysis of a selection of scenes from the first season. Second, I present the results of the qualitative analysis of the pilot. During the third part, focused on the conclusions, I explain the contributions of this work. First, I stress the development in *Mad Men* of a triple articulation of mannerist, European auteur and postclassical forms of representation. Then, I focus on the protagonist of the series, defined by features of the mannerist hero, which is typically labile and ambiguous. It's a character settled in the imaginary register, where there is no possibility of reaching joy –that involves being in touch with the real. Consequently, women desire around him is unsatisfied. Therefore, the dialectics of the sexual difference proves difficult in this context. Moreover, in this universe we find an incestuous background that, in the limit, may be psychotic.

Finally, I present a reference list that includes the different works that have been referred to in this thesis, as well as two annexes. In the first one I include the series of charts containing the results of the quantitative analysis of the pilot (scene by scene). In the second one, I provide technical and artistic information about the different episodes of *Mad Men*'s first season.

INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral se centra en el análisis textual de *Mad Men* (Matthew Weiner, 2007-2015), una serie televisiva ambientada en la década de 1960, que versa principalmente sobre el universo de la publicidad en Nueva York. Focalizamos nuestra atención en la primera temporada de la serie, analizando de manera minuciosa el capítulo piloto titulado “Smoke gets in your eyes” (Alan Taylor, 2007), y distintas escenas de otros capítulos que hemos considerado especialmente relevantes. El piloto, como se verá, introduce los elementos fundamentales de la trama que será desplegada a través de la primera temporada, adelantando aspectos clave tanto de los elementos formales, como del estilo visual que van a predominar en el conjunto de la serie.

Motivación de la investigación

Mi interés personal por *Mad Men* surge en el año 2010 cuando veo por primera vez los capítulos iniciales de la serie. Justo por aquella época, sueño, en repetidas ocasiones, que, como le ocurre a la figura que representa al protagonista, Don Draper, en la cabecera, yo misma caigo por un precipicio sin llegar a chocar contra el suelo, pues justo antes de que se materializase ese choque, me despierto aturdida. El personaje protagonista, inspirado en el protagonista de *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) –que también tiene esa misma pesadilla–, me interesa profundamente, cala en mí. Pero mi interés no se agota en esa pesadilla común, sino que los misterios que le rodean y la imposibilidad de acceder a su interior todavía refuerzan más mi interés en él. No obstante, lo que me resulta más curioso –que coincide con el aspecto que más preguntas me suscita–, es la atracción irresistible que provoca Don en las mujeres casi sin proponérselo. Esas fueron las intuiciones que me encaminaron a comenzar este proyecto.

Valoración e interés científico

El interés científico de esta tesis doctoral reside en las novedades que aporta al actual panorama académico. En primer lugar, se aplica el método de análisis textual de Jesús González Requena a la primera temporada de *Mad Men*, una de las series emblemáticas de la celebrada “Tercera Edad de Oro de la Televisión”. Se combinan, entonces, dos esferas que, en principio parecieran alejadas: el riguroso y contrastado método académico y una de las series televisivas más aclamadas en los últimos años por un importante sector del público y la crítica.

En segundo lugar, se presentan, de forma detallada, los resultados del análisis cuantitativo del capítulo piloto de la serie, “Smoke gets in your eyes”, realizado con la herramienta *Encuadres*, una plataforma digital creada por el director de esta tesis. Este análisis cuantitativo, que introduce procedimientos de formalización y matematización del texto audiovisual, supone un estudio pionero en el ámbito de la Comunicación Audiovisual en particular, y de las ciencias sociales en general, donde en numerosas ocasiones los estudios se limitan a la índole exclusivamente cualitativa.

En tercer lugar, esta tesis supone una contribución relevante a una investigación más amplia que está llevando a cabo el grupo de investigación ATAD (Análisis del texto Audiovisual. Desarrollos teóricos y metodológicos). Desde este ámbito académico, se propone el análisis cuantitativo de distintos textos audiovisuales relevantes con el fin de obtener datos que permitan caracterizar porcentualmente los distintos modos de representación (clásico, manierista, postclásico) descritos por González Requena en una de sus obras de cabecera. El

interés último pasa por conseguir la mayor rigurosidad y, por tanto, también la mayor calidad científica en los análisis desarrollados.

Objetivos e hipótesis

El objetivo principal que guía la investigación es averiguar qué dialécticas se establecen entre el protagonista masculino y los personajes femeninos que le rodean, es decir, entre Don Draper y las mujeres de su entorno más próximo. Por orden de aparición en la serie, nos referimos a Midge Daniels, su primera amante en el devenir del relato; Margaret ‘Peggy’ Olson, su nueva secretaria, que ascenderá a redactora creativa; Joan P. Holloway, la jefa de secretarías de la agencia de publicidad Sterling Cooper, de la que el protagonista es director creativo; Rachel Menken, una cliente de la agencia que se convertirá en su amante; y Elizabeth ‘Betty’ Draper, su esposa y madre de sus hijos. De esta manera, a través de la atención a las interacciones entre Don y sus mujeres, frecuentemente unidos por complejos vínculos afectivos y sentimentales en distintos ámbitos de la vida íntima, social y laboral, la temática del deseo se sitúa en el centro de esta investigación.

Llegados a este punto, ya estamos en condiciones de formular nuestra pregunta de investigación principal, que está unida necesariamente a la hipótesis de partida: ¿Dónde está el deseo de Don Draper? Pensamos que el modo de funcionar del protagonista, que salta de los brazos de una mujer a los de otra, sin involucrarse sentimentalmente con ninguna de ellas, podría indicar que aquello que busca –y que no logra encontrar ni tan siquiera verbalizar o definir– solamente existe en el registro de lo imaginario, donde él podría estar, entonces, instalado.

El segundo objetivo, dado que *Mad Men* se centra en el sector publicitario, es reconocer de qué manera la serie presenta las estrategias publicitarias que surgieron y tomaron forma durante esa era, prestando especial atención a los cambios que introdujeron con respecto a los modos de seducción. En este proceso trataremos de dar respuesta a la segunda pregunta de investigación: ¿En qué medida se relacionan las dialécticas que se establecen entre el protagonista y las protagonistas femeninas con las estrategias publicitarias? Creemos que existen importantes similitudes entre la estrategia seductora de la publicidad y la que el protagonista pone en funcionamiento en su vida privada, ya que los límites entre estos dos universos –en lo que a la temática del deseo se refiere– son, a menudo, porosos.

El tercer objetivo es examinar de qué manera la serie representa las particularidades socioculturales y políticas de los 60, una década transformadora y de gran relevancia para el mundo contemporáneo. La pregunta de investigación que parte de este objetivo se combina con las ideas presentadas anteriormente: ¿De qué modo se relacionan las características contextuales con la estrategia seductora presente en esta serie?

Estructura del trabajo

Esta tesis doctoral está dividida en tres partes: marco teórico y metodológico y estado de la cuestión, análisis textual y conclusiones. En la primera parte, que se corresponde con el marco teórico y metodológico y con el estado de la cuestión, explicamos, en primer lugar, la metodología adoptada para el abordaje de nuestro objeto de estudio. Este apartado se divide, a su vez, en dos subpartes. Primero nos ocupamos de la Teoría del Texto, postulada por Jesús González Requena, un método de análisis textual que nos guía durante el análisis cualitativo de

nuestro objeto de estudio. A continuación, nos centramos en la descripción del software *Encuadres*, una herramienta clave para el análisis cuantitativo que hemos aplicado al piloto de la serie, por su relevancia y su capacidad para poner de relieve la trama y el estilo de la serie. En segundo lugar, en la parte dedicada al estado de la cuestión, revisamos las distintas obras que resultan especialmente relevantes para enmarcar nuestro objeto de estudio en el actual panorama académico, destacando las novedosas aportaciones de la presente tesis doctoral.

En la segunda parte de la tesis, abordamos el análisis textual de *Mad Men*. En primer lugar, exponemos el análisis cualitativo del capítulo piloto de la serie, “Smoke gets in your eyes”, y, a continuación, de las escenas más relevantes de la primera temporada. En segundo lugar, presentamos de forma detallada los resultados del análisis cuantitativo. En la tercera parte, relativa a las conclusiones del trabajo, presentamos sucintamente las aportaciones novedosas de la investigación, argumentadas y discutidas en los anteriores capítulos de la tesis. Por último, ofrecemos una relación de las fuentes documentales citadas en la tesis, así como dos anexos. En ellos incluimos las tablas-resumen de los resultados del análisis cuantitativo de cada una de las escenas del capítulo piloto y las fichas técnicas y artísticas de cada uno de los episodios de la primera temporada de la serie.

PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

ANÁLISIS DEL TEXTO AUDIOVISUAL

1. Teoría del Texto

La metodología de análisis textual adoptada para realizar esta tesis se sustenta en la Teoría del Texto postulada por Jesús González Requena. El análisis textual consiste en restaurar el contenido latente del texto, levantando acta de las señales que ha recibido el inconsciente del espectador durante el visionado del texto audiovisual. Abordaremos esta dimensión cualitativa del análisis a través de la aplicación de postulados provenientes de disciplinas como la semiótica, el psicoanálisis, la lingüística y la antropología cultural.

1.1. La experiencia como magnitud nuclear

Jesús González Requena propone una primera definición de texto como “el ámbito de la experiencia del lenguaje en la que el sujeto se conforma”¹. La experiencia es, por tanto, una magnitud nuclear para la Teoría del Texto²:

La experiencia es eso que no puede articularse como significación. O si se prefiere: lo que no puede transmitirse en un proceso de comunicación. También, por ello mismo: lo que no puede ser entendido, pero que es objeto de saber.

De la experiencia, saben todos ustedes: es precisamente eso que en un momento dado han querido decir a otros y no han podido, aquello ante lo que fracasaban todos sus mensajes, eso que, ustedes lo sentían, no podían hacer entender al otro. Eso de lo que, sin embargo, ustedes sabían. Es decir, yo, cada uno de ustedes, se, saben, sienten, saborean, saben del sabor de algo que no pueden codificar, articular como significación, transmitir a los otros³.

El núcleo de esta propuesta teórica y analítica consiste en la concepción de los textos como los espacios donde se conforma la subjetividad y, por ello mismo, orientar el análisis desde la perspectiva del esclarecimiento de la experiencia de subjetividad que cada determinado texto suscita.

El lugar del texto que “quema al sujeto que lee” lo reconocemos como el punto de ignición⁴, un concepto clave de este método de Análisis Textual cuyo principio básico consiste

¹ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El Texto: Tres Registros y una Dimensión”, en *Trama & Fondo. Lectura y Teoría del Texto*, nº1, Madrid, 1996, p. 9.

² Uno de los referentes de este modelo es la obra *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud, donde el autor desarrolla un procedimiento científico de interpretación onírica, cuyo fin es penetrar en el texto para reconstruir su significado oculto. Puesto que el sueño se sirve de imágenes visuales para representar el pensamiento obstruido, Freud revisa cada uno de los escenarios, personajes y diálogos de los sueños que cita como objeto de estudio para someterlos a un cuidadoso análisis. Cf. FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños* (traducción de Luis-López Ballesteros y de Torres), Tomo I, Madrid, Alianza Editorial, [1899] 2011. Cf. FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños* (traducción de Luis-López Ballesteros y de Torres), Tomo II, Madrid, Alianza Editorial, [1899] 2011.

³ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El Texto: Tres Registros y una Dimensión”, óp. cit., p. 10.

⁴ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de *El Manantial*, de King Vidor”, en GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (compilador), *El análisis*

en deletrear la obra de arte, su verdad. El analista ha de ser capaz de leerla y, para ello, es imprescindible que se vacíe de sus precauciones ideológicas y trate de que la letra misma del texto se imponga⁵. Todo análisis ha de comenzar por este punto que quema y que, por eso mismo, “define la especificidad del texto subjetivo”, es decir, aquello que “nos interesa y nos localiza como los sujetos que somos”⁶. “Todo gran relato”, según González Requena, “se constituye en torno a cierto punto de ignición que polariza la pasión del sujeto que así, en él, siente y se siente”⁷. Por esta razón, el análisis debe localizar “ese desgarró esencial” y atender “a su capacidad de polarizar todo lo que lo rodea”⁸. Estamos, en definitiva, ante “el núcleo determinante de todo texto en la subjetividad”⁹.

1.2. Los tres registros del texto: imaginario, semiótico y real

Afrontamos el texto en sus tres registros: el imaginario, el semiótico y el real. Por ello, establecemos contacto con sus tres tipos de componentes: imagos, signos y huellas. A través del aparato perceptivo-gestáltico es posible reconocer en el registro imaginario del texto, siempre y cuando éste estuviera presente, una constelación de imagos que desencadenan “intensos mecanismos de identificación”¹⁰. Activan el orden de lo imaginario y suscitan, por tanto, el deseo. El registro imaginario es dominante en los textos publicitarios contemporáneos, configurados sobre la “estrategia seductora”, pues en ellos es posible reconocer “un dispositivo seductor destinado, obviamente, a seducir y, por ello, situado al margen de todo mecanismo cognitivo, como la convicción, por ejemplo”¹¹. Trabaja fundamentalmente “al margen del signo, pues se desenvuelve esencialmente en el plano de lo imaginario”¹².

A través del aparato cognitivo es posible procesar y descodificar la significación articulada por el registro semiótico del texto, que funda su inteligibilidad en tanto red de significantes. El texto es entendido aquí como ámbito comunicacional, depósito de significación. Pensemos, como ejemplo, en el texto cibernético, pues el código fuente de un programa informático es un texto semiótico “impecable”, ya que no hay lugar en él para el registro imaginario, únicamente para un procesado que será llevado a cabo por una máquina capaz de descodificarlo y de “interactuar con ello”¹³.

cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis, Madrid, Editorial Complutense, 1995, p. 37.

⁵ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “La construcción de la subjetividad”, en www.gonzalezrequena.com, 2014. Enlace: <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/otros-seminarios/la-construccion-de-la-subjetividad-entre-el-cuerpo-y-la-cultura/> [Fecha de consulta: 22/01/2017]. Se trata de un seminario impartido por Jesús González Requena en la Pontificia Universidad Católica de Perú durante los días 15-19/09/2014.

⁶ Ídem.

⁷ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El punto de ignición”, en *Sociocriticism*, Vol. XXX, 1 y 2, 2015, p. 403.

⁸ Ibid., p. 404.

⁹ Ibid., p. 405.

¹⁰ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, “Psycho y la Psicosis I”, en www.gonzalezrequena.com, 2011-2012. Enlace: <http://gonzalezrequena.com/1-el-texto-semiotico-imaginario-real/> [Fecha de consulta: 09/01/2017].

¹¹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya, *El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 18-19.

¹² Ídem.

¹³ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Psycho y la Psicosis I”, óp. cit.

Por último, el registro real del texto es perceptible en la textura real que lo constituye, en su materia. Se trata de “lo que está más allá de toda forma, de toda imago y de todo significativo”¹⁴. Los pliegues y las texturas han dejado huella en el celuloide y, además, han dejado huella en cada uno de los espectadores que han padecido sus impactos. Lo real del texto audiovisual también tiene que ver con su rodaje, donde el director dirigió “el proceso de captura de esas huellas que ahora nos es dado ver”¹⁵. Las lágrimas que pudieron derramar los actores durante la filmación, así como las emociones que sintieron y los espacios que transitaron, también fueron reales.

1.3. La dimensión simbólica

La dimensión simbólica es imprescindible para pensar el texto como espacio de constitución del sujeto¹⁶. De ella depende la articulación de los tres registros anteriormente descritos, pues junto a ellos está el sujeto. “El sujeto (no hablamos ahora de esas figuras semióticas que son el enunciador y el enunciatario, sino del sujeto de la enunciación), y con él el sentido, deben ser situados en esa tensión entre la imago, el significante y lo real”¹⁷. De hecho, sólo hay texto en la medida en que la interrogación del sujeto se ve movilizada ahí, en el juego de esos tres registros¹⁸: “la Dimensión simbólica es pues la de la interrogación que la palabra introduce en el mundo. Podríamos, pues, definir así el texto como el lugar donde se formula la interrogación por la palabra. Por la palabra que afronta lo real. Es decir: el texto es un espacio simbólico”¹⁹. Esta dimensión supone un engarce fundamental entre la Teoría del Texto y la Teoría del Sujeto que, como se verá, “deben confundirse de manera inevitable”²⁰. Ambas teorías son dos caras de una misma propuesta teórica, porque el rasgo distintivo de ésta consiste en poner en el centro el estudio de la experiencia de subjetividad que el lector realiza en el texto.

¹⁴ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El Texto: Tres Registros y una Dimensión”, óp. cit., p. 13.

¹⁵ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Psycho y la Psicosis I”, óp. cit.

¹⁶ Tal y como advierte Tecla González Hortigüela en su tesis doctoral, “no debemos confundir” la dimensión simbólica que postula González Requena “con lo que Lacan denomina el registro de lo simbólico”. La autora señala que dentro de la dimensión simbólica, González Requena distingue “dos ámbitos bien diferenciados: un registro semiótico, que excluye, por su propia lógica interna, todo aquello que tiene que ver con el inconsciente, y una dimensión simbólica que localiza [...] ese lenguaje del inconsciente, [...] que hace surco al encuentro con lo real”. Por otro lado, en el pensamiento lacaniano [...] “si bien en torno a la década de los cincuenta lo simbólico recubría, aunque de manera confusa, tanto en significante semiótico como la dimensión simbólica de la palabra, en sus últimos trabajos, a partir fundamentalmente de la década de los setenta, fue modificando paulatinamente el sentido de su discurso hasta terminar cuestionando abiertamente dicha dimensión simbólica como un espejismo más del lenguaje”. Cf. GONZÁLEZ HORTIGÜELA, Tecla, *Escritura y enunciación fílmica en el cine de Atom Egoyan*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2007, p. 86.

¹⁷ Ídem

¹⁸ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El Texto: Tres Registros y una Dimensión”, óp. cit., p. 9.

¹⁹ Ídem.

²⁰ Ibíd., p. 14.

2. Teoría del Sujeto

En su teoría del sujeto, Jesús González Requena describe analíticamente, a través de un modelo figurativo y narrativo, “el proceso de emergencia y configuración de la subjetividad”²¹. Como el lector podrá comprobar, es posible situar en él tanto los tres registros del texto que acabamos de describir (el imaginario, el semiótico y el real), como la dimensión simbólica.

2.1. En los orígenes, lo Real

La cría humana ignora los límites de su cuerpo. Esta característica fundamental del origen del ser se enmarca en un contexto en el que también destaca su absoluta dependencia de la madre (o de la persona que ejerce como tal) y su extrema carencia de destreza motora. Sus aullidos, sin embargo, son la prueba de su sentir, de su angustia que es la otra cara de la vivencia del caos, es decir, del universo desordenado y confuso que se despliega ante ella. Este caos es también “vivencia inmediata de lo real”²². Pero lo real, apuntémoslo, no sólo procede del exterior, “del lado del más allá de los objetos que constelan nuestro mundo fenoménico”²³, sino que, además, se padece desde el interior; es decir, desde las excitaciones violentas que son las de la pulsión²⁴.

2.2. La dialéctica de lo imaginario: La Imago Primordial o lo Real

El estadio en el que son conformadas las primeras imágenes fundadoras del Yo prelingüístico está directamente relacionado con el proceso de identificación en la imago²⁵. Es fundamental, llegados a este punto, valorar una cuestión destacada por René Spitz: el hecho de que el bebé fija su mirada en el rostro de la madre mientras mama²⁶. De este modo, “su imagen, suscitadora de todas las sinestesias y bálsamo para todas las excitaciones, queda constituida para siempre en el paradigma mismo del placer”²⁷.

Esto será ya para siempre lo que el principio del placer reclama: el retorno de la imago primordial, fundamento de toda constancia y de todo reconocimiento, pero no debemos entender este proceso como una identificación con la madre, en tanto ser real y separado, sino como una identificación con la imago que ella suscita y a la que, por la índole de su función, conviene el nombre de Imago Primordial, pues ella hace posible la primera experiencia de reconocimiento y por tanto, también, el primer reconocimiento de sí.

²¹ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Lo Real”, en *Trama & Fondo. Lectura y Teoría del Texto*, nº29, Madrid, 2010, p. 15.

²² *Ibíd.*, p. 14.

²³ *Ibíd.*, p.10.

²⁴ *Ibíd.*, pp. 8, 10,11 y 12. En su artículo “Lo Real”, González Requena revisa el concepto de lo real en Kant, Wittgenstein y Freud.

²⁵ A través de su propio modelo visual, y apoyándose en datos aportados por Jacques Lacan, Henri Wallon y René Spitz, Jesús González Requena ha descrito analíticamente este estadio. Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Lo Real”, *óp. cit.*, pp. 15-28.

²⁶ Cf. SPITZ, René, *El primer año de vida en el niño. Génesis de las primeras relaciones objetales*, Madrid, Aguilar Ediciones, [1958] 1975, p. 18.

²⁷ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Lo Real”, *óp. cit.*, p. 15.

No deberíamos, por tanto, hablar de identificación con, sino de identificación en ella, en esa Imago Primordial que, al introducir la primera forma reconocible, permite que el yo se vea, a sí mismo, en ella, sin todavía ser capaz de concebirse de ella diferenciado²⁸.

En la fase de identificación en la Imago Primordial el principio de placer es omnipotente y, como ha subrayado González Requena, “esto es lo propio de lo totalitario: el constituir un poder omnipotente”²⁹. Por tanto, “en ausencia de la menor presencia del principio de realidad, este yo se conforma como un yo puramente hedonista”³⁰, un *yo-placer*, que, como ha sido descrito por Freud, “antepone a todos los signos el carácter placiente”³¹. Una Imago, por tanto, que alimenta al yo primitivo del bebé, totalmente regido por el principio de placer, durante una fase que se configura de modo oral, es decir, “por la vía de la absorción [...] de lo que le da más placer, el seno materno”³². Pero la Imago Primordial no se reduce al seno materno, sino que “implica todos los sentidos –sabor, olor, tacto, oído y vista”³³. En la etapa del *yo-placer* del bebé lactante, cuyo principio rector es el placer, existe una ligazón íntima con la madre, una conexión total. Su Imago se constituye como un espacio absoluto. Tiene un poder absoluto para el bebé, pues de ella depende, de hecho, su subsistencia. Por ello, se trata de un poder que puede llegar a ser, en el límite, aniquilador.

Cuando la Imago Primordial se ausenta, retorna el caos de lo real en forma de angustia, pues la Figura y su resplandor han desaparecido y su lugar ha sido ocupado por un Fondo abrumador. Por tanto, la Figura y el Fondo, es decir, la Imago Primordial y lo Real, son los únicos dos tipos de cosas que existen en el origen del ser humano, cuando todavía no le es posible percibir cosas diferenciadas³⁴. Dos registros, el imaginario y el real, se configuran desde este instante como excluyentes porque mientras lo imaginario colma, lo real provoca angustia. Desde el inicio, por tanto, el ser humano es confrontado a dos experiencias extremas: o la vivencia de integración y de plenitud del placer asociada a la presencia de la Imago Primordial que eclipsa el fondo; o, en su ausencia, la angustia generada por la amenaza de desintegración: lo informe, lo Real³⁵.

La alternancia que acabamos de describir –la sucesión de los dos únicos estados posibles para la cría humana– “posee la cadencia de la estructura básica de la significación: sí/no, presencia/ausencia”³⁶. Pero la cría todavía ignora esta cadencia y, por ello, la vive como una “dialéctica radical, carente de toda mediación”³⁷. Se trata de la dialéctica de lo imaginario, que solamente permite los dos estados excluyentes que acaban de ser descritos. Subrayemos, además, que los procesos dialécticos a los que nos referimos se apoyan sobre un requisito

²⁸ *Ibíd.*, pp. 15-16.

²⁹ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Psycho y la Psicosis II”, en www.gonzalezrequena.com, 2012-2013. Enlace: <http://gonzalezrequena.com/2012-11-02-el-1-la-imago-primordial> [Fecha de consulta: 16/08/2016].

³⁰ *Ídem.*

³¹ Cf. FREUD, Sigmund, “Los instintos y sus destinos”, el FREUD, Sigmund, *Obras Completas* (Traducción de Luis López-Ballesteros y De Torres), Tomo VI, Madrid, Biblioteca Nueva, [1915] 2001, p. 2049.

³² Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Psycho y la Psicosis II”, *óp. cit.*

³³ *Ídem.*

³⁴ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El Texto: Tres Registros y una Dimensión”, *óp. cit.*

³⁵ *Ídem.*

³⁶ *Ibíd.*, p. 18.

³⁷ *Ídem.*

imprescindible: sólo es posible reconocerlos como propiamente dialécticos en tanto en cuanto “no existe equivalencia posible entre sus términos opuestos”³⁸.

2.2.1. La fase del espejo

La fase del espejo es un estadio de la constitución del ser humano que tiene como elemento de partida un dato empírico según el cual el niño de 6 meses reconoce su imagen frente a un espejo. Aunque ha sido ampliamente reconocida por la obra de Jacques Lacan, es necesario subrayar, como ha hecho González Requena, “la deuda contraída por Lacan con Henri Wallon”, que introdujo esta idea en la obra *Los orígenes del carácter en el niño*³⁹. No obstante, afirma que “conviene insistir, como hace Lacan, en el carácter prematuro de esta primera imagen de sí”⁴⁰. Esta prematuridad se relaciona con la falta de coordinación motriz del individuo que está identificado en la Imago Primordial y que, al mismo tiempo, percibe en la imagen reflejada en el espejo “una forma (Gestalt) en la cual anticipa una unidad corporal (de ahí su ‘gozo’) que objetivamente le falta”⁴¹.

Para Wallon, el prematuro reconocimiento que realiza el lactante de seis meses de sí mismo demuestra que la noción de existencia no es “simple y absoluta”, sino que implica “sistemas puramente virtuales de representaciones”. Es decir, que hay en él un importante componente imaginario. Nos encontramos, de acuerdo con Wallon, en “el preludio de la actividad simbólica, por la que el espíritu llega a transmutar en universo los datos de la sensibilidad”⁴². Se trata, por tanto, de un importante paso en la consecución de etapas que debe realizar el individuo para alcanzar el estatuto de sujeto. En este sentido, Lacan ha destacado que en este estadio se manifiesta la “matriz simbólica” en la que el yo “se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro”⁴³. Esta experiencia primordial se encuentra en la base del carácter imaginario del yo, constituido en principio como ‘yo ideal’ y ‘matriz de las identificaciones secundarias’⁴⁴.

2.2.2. El yo imaginario

En este contexto, el individuo ha de configurar la primera imagen de sí –su Yo imaginario⁴⁵. Pero esta imagen es todavía indirecta, pues está configurada como una imagen especular de la Imago. Puesto que se trata de una imagen imaginaria, carente de todo fundamento interno, este yo prematuro es extremadamente frágil y necesita ser siempre

³⁸ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Escribir la diferencia”, en *Trama & Fondo. Lectura y Teoría del Texto*, nº17, Madrid, 2004, p. 9.

³⁹ Henri Wallon reúne en esta obra una serie de artículos publicados entre 1930 y 1932. A propósito de esta obra y de otros textos de referencia del autor, González Requena explica de forma detallada en su artículo “El Estadio del Espejo de Jacques Lacan. Crónica de una mascarada” la deuda de Lacan con Wallon, así como con otros autores. Cf. WALLON, Henri, *Los orígenes del carácter en el niño. Los preludios del sentimiento de personalidad*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, [1934] 1975. Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El Estadio del Espejo ‘de Jacques Lacan’. Crónica de una mascarada (I)”, en *Trama & Fondo. Lectura y Teoría del Texto*, nº 37, Madrid, 2014, pp. 33-60.

⁴⁰ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El Texto: Tres Registros y una Dimensión”, óp. cit., p. 19.

⁴¹ Cf. LAPLANCHE, Jean y PONTAILS, Jean-Bertrand, *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, [1967] 2004, p. 147.

⁴² Cf. WALLON, Henri, *Los orígenes del carácter en el niño*, óp. cit., pp. 213-214.

⁴³ Cf. LACAN, Jacques, *Escritos I* (Traducción de Tomás Segovia), Buenos Aires, Siglo Veintiuno, [1966] 2010, p. 100.

⁴⁴ Cf. LAPLANCHE, Jean y PONTAILS, Jean-Bertrand, *Diccionario de psicoanálisis*, óp. cit., p. 147.

⁴⁵ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El Texto: Tres Registros y una Dimensión”, óp. cit., p. 18.

“confirmado por la mirada deseante del otro”⁴⁶. Es preciso subrayar, además, que durante esta etapa todavía no podemos hablar propiamente de la existencia de un sujeto, pues éste “se constituye a partir de la carencia del objeto (sujeto es el que carece de objeto, el que lo desea), mientras que el narcisismo primario excluye toda carencia”⁴⁷. Por esta razón, el término más apropiado para designar al ser que se encuentra en proceso de llegar (o no) a ser sujeto es el de “individuo”.

2.2.3. El narcisismo primario

Este yo se configura sobre una imagen alienada en la Imago Primordial, concebida como plena, absoluta, carente de hendiduras⁴⁸. En palabras de González Requena, se trata de una “alucinación de la omnipotencia desde la impotencia”⁴⁹. Éste es, en resumen, el proceso que Freud identificó como el narcisismo primario de todo ser humano. El padre del psicoanálisis afirmó que la hipótesis de que en el individuo no existe, desde un principio, una unidad comparable al yo, es absolutamente necesaria: “El yo tiene que ser desarrollado” en contraste con los instintos autoeróticos que “son primordiales”⁵⁰. Además, Freud nombró a “la madre o sus subrogados” como los primeros objetos sexuales, puesto que “las primeras satisfacciones sexuales autoeróticas son vividas en relación con funciones vitales destinadas a la conservación”, o sea, la alimentación, el cuidado y la protección del niño⁵¹. Por tanto, el individuo tiene “dos objetos sexuales primitivos: él mismo y la mujer nutriz”⁵².

Las observaciones de Freud acerca de la vida anímica de los niños han suministrado importantes aportaciones a su teoría de la libido. La vida anímica infantil, afirma, muestra “ciertos rasgos que si se presentaran aislados habrían de ser atribuidos a la megalomanía: una hiperestimación del poder de sus deseos y sus actos mentales, la ‘omnipotencia de las ideas’, una fe en la fuerza mágica de las palabras y una técnica contra el mundo exterior, la ‘magia’, que se nos muestra como una aplicación consecuente de tales premisas megalómanas”⁵³. Freud distingue entre la libido del yo y la libido objetal y realiza, a continuación, una observación acerca de “los caminos de la elección de objeto”. De acuerdo con Freud, se ama conforme al tipo narcisista o conforme al tipo de apoyo (o anaclítico)⁵⁴.

Con respecto a la opción narcisista, Freud destaca un tipo de mujer que desarrolla “una intensificación del narcisismo primitivo” sexual durante la pubertad. Este hecho resulta desfavorable a la estructuración de un amor objetal regular, por lo que “tales mujeres sólo se

⁴⁶ Ibid. p. 19.

⁴⁷ Ibid. p. 20.

⁴⁸ Según González Requena, gran parte de la publicidad contemporánea (concretamente la configurada sobre la estrategia seductora) trabaja sobre la reedición de esta Imago. Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El Texto: Tres Registros y una Dimensión”, óp. cit. Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya, *El spot* publicitario, óp. cit.

⁴⁹ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El Texto: Tres Registros y una Dimensión”, óp. cit., p. 19.

⁵⁰ Cf. FREUD, Sigmund, “Introducción al narcisismo”, el FREUD, Sigmund, *Obras Completas* (Traducción de Luis López-Ballesteros y De Torres), Tomo VI, Madrid, Biblioteca Nueva, [1914] 2001, p. 2019.

⁵¹ Ibid., p. 2025.

⁵² Ídem.

⁵³ Ibid., p. 2018.

⁵⁴ Ibid., p. 2026. En el camino de la elección de objeto narcisista, Freud nombra cuatro formas de amar: aquellos que aman conforme a lo que uno es (a sí mismo); lo que uno fue; lo que uno quisiera ser; o a la persona que fue parte de uno mismo. En el camino de apoyo o camino anaclítico reconoce dos opciones a la hora de elegir el objeto: la mujer nutriz o el hombre protector.

aman, en realidad, a sí mismas y con la misma intensidad con que el hombre las ama”⁵⁵. No necesitan, por tanto, amar, “sino ser amadas”⁵⁶. Ejercen máximo atractivo no sólo por motivos estéticos, sino “también a consecuencia de interesantísimas constelaciones psicológicas”⁵⁷. El narcisismo de una persona ejerce gran atractivo sobre otras que han renunciado plenamente al suyo y se encuentran pretendiendo el amor de objeto. Este hecho, prosigue Freud, encuentra analogías tanto en el atractivo que suscitan los niños, como ciertos personajes de la literatura:

El atractivo de los niños reposa en gran parte en su narcisismo, en su actitud de satisfacerse a sí mismos y de su inaccesibilidad, lo mismo que el de ciertos animales que parecen no ocuparse de nosotros en absoluto, por ejemplo, los gatos y las grandes fieras. Análogamente, en la literatura, el tipo de criminal célebre y el del humorista acaparan nuestro interés por la persistencia narcisista con la que saben mantener apartado de su *yo* todo lo que pudiera empañarlo. Es como si los envidiásemos por saber conservar un dichoso estado psíquico, una inatacable posesión de la libido, a la cual hubiésemos tenido que renunciar por nuestra parte⁵⁸.

El reverso de este tipo de mujer narcisista lo encontramos en el hombre enamorado insatisfecho y atormentado por las dudas con respecto al “amor de la mujer” y por “sus lamentaciones sobre los enigmas de su carácter”⁵⁹.

2.2.4. El yo semiótico

En su segunda configuración, el llanto de la cría humana comienza a articularse como lenguaje, es decir, “como demanda –cuestión ésta que obliga a reconocer que, desde entonces, el lenguaje quedará para siempre ligado a la angustia y al deseo”⁶⁰. Inicia, de este modo, su recorrido el *yo* lingüístico, comunicativo. El individuo puede, entonces, identificarse como “agente comunicativo” capaz de intercambiar información tanto con la Imago Primordial, como con otras, pero siempre sobre el “modelo de armonía interesada, es decir, de seducción, que prima en sus relaciones con aquella”⁶¹.

Configurado por el registro imaginario y el semiótico, este *yo* explora la realidad que, definida por oposición a lo Real, es “el espacio amueblado de objetos, en los que el *yo* se acomoda: objetos recortados por el significante y dotados de Gestalt, es decir, de antropoforma; a la vez, por eso, formalizados y conformados”⁶². Por tanto, la realidad es constituida como una malla que tapa lo Real –ese fondo caótico que, recordémoslo, quedaba eclipsado por la Imago Primordial. Pero lo Real, aunque latente, sigue existiendo, continúa ahí, y en algunas ocasiones sus zarpazos alcanzan al individuo.

2.2.5. La naturaleza perversa de la vida sexual

Freud describe la organización sexual pregenital (aquella que se desarrolla durante la época infantil) a través de diferentes fases en las que la oposición entre masculino y femenino

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 2025.

⁵⁶ *Ídem.*

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 2026.

⁵⁸ *Ídem.*

⁵⁹ *Ídem.*

⁶⁰ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El Texto: Tres registros y una Dimensión”, *óp. cit.*, p. 20.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 21.

⁶² *Ibíd.*, p. 22.

no desempeña papel alguno⁶³. Las primeras manifestaciones sexuales del bebé lactante están ligadas a otras funciones vitales como la absorción de alimento. Aquí se sitúa el principal interés infantil y también la procuración de su placer. Después de mamar, explica el fundador del psicoanálisis, el lactante “se queda dormido sobre el seno de la madre” y a continuación, “presenta una expresión de euforia idéntica a la del adulto después del orgasmo sexual”⁶⁴. Según las observaciones de Freud, el niño de pecho se halla siempre dispuesto a comenzar de nuevo la absorción de alimentos, no porque sienta hambre sino “por el acto mismo que la absorción trae consigo”⁶⁵. Nos referimos a este acto con el término de “chupeteo”. Mientras el bebé lleva a cabo este acto de “chupetear”, vuelve a dormirse y es fácil percibir que su “expresión bienaventurada” muestra que el “chupeteo” le ha proporcionado “por sí mismo una satisfacción”⁶⁶.

El niño de pecho ha aprendido, llegados a este punto, a separar la absorción de alimentos de la procuración de placer a sí mismo. Por tanto, la zona bucolabial es considerada una zona erógena y el acto de chupar, una forma de placer sexual. El pecho materno es el primer objeto del instinto sexual y “posee, como tal, una enorme importancia, que actúa sobre toda ulterior elección de objetos y ejerce en todas sus transformaciones y sustituciones una considerable influencia”⁶⁷. Más adelante, el niño abandona el seno materno y lo reemplaza por una parte de su propio cuerpo, como el dedo pulgar o su propia lengua. Así, al trasladar el “chupeteo” a una zona de su cuerpo, se comporta de un modo “autoerótico”, hallando sus objetos en su propio cuerpo. Acabamos de describir el estado de organización sexual más primitivo, tal y como lo explica Freud. En él la zona erógena bucal desempeña el papel principal, lo que determina que esta fase del desarrollo de la libido reciba el nombre de fase oral⁶⁸.

A continuación, nos referiremos a otra de las fases de la organización sexual pregenital. Se trata de la fase sádico-anal del desarrollo de la libido, en la que se revela “un instinto de dominio que degenera fácilmente en crueldad”⁶⁹. Freud subraya la importancia de la zona erógena del ano, los deseos de ver y saber, y la intervención del factor genital como órgano de excreción de la orina. En esta fase la experimentación de placer del niño está ligada a la eliminación de la orina y de los excrementos. Por tanto, el niño “tratará de organizar estos actos de manera que la excitación de las zonas erógenas a ellos correspondientes le procuren el mayor placer posible”⁷⁰.

La afinidad que existe, de acuerdo con Freud, entre la actividad sexual infantil y las perversiones es natural. Si el niño posee vida sexual, debe ser de naturaleza perversa, ya que, salvo indicios, carece de aquello que hace de la sexualidad una función procreadora –y es precisamente el desconocimiento de la procreación como fin esencial de la sexualidad lo que

⁶³ Cf. FREUD, Sigmund, “Lecciones introductorias al psicoanálisis”, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas* (Traducción de Luis López-Ballesteros y Torres), Tomo VI, Madrid, Biblioteca Nueva, [1917] 2001, p. 2326.

⁶⁴ *Ibíd.*, pp. 2317-2318.

⁶⁵ *Ídem.*

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 2318.

⁶⁷ *Ídem.*

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 2317 Siguiendo a Freud, con la palabra libido “designamos aquella fuerza en que se manifiesta el instinto sexual análogamente a como en el hombre se exterioriza el instinto de absorción de alimentos”.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 2327.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 2319.

caracteriza a las perversiones. En este sentido, Freud califica de “perversas” las actividades que, “habiendo renunciado a la procreación, buscan el placer como un fin independiente de la misma”⁷¹. Además, considera que el punto máximo del desarrollo sexual del ser humano “se halla constituido por la subordinación de todas las tendencias sexuales parciales bajo la primacía de los órganos genitales; esto es, por la sumisión de la sexualidad a la función procreadora”⁷².

Sin embargo, Freud reconoce que en la vida sexual normal (aquella que está ligada a la procreación) aparece casi siempre algún rasgo perverso⁷³. El beso, por ejemplo, puede ser calificado de acto perverso, pues consiste en la “unión de dos zonas bucales erógenas”⁷⁴. El carácter esencial de las perversiones, tal y como es puesto de relieve por el autor, está relacionado con “su exclusividad”, incompatible con “el acto sexual como función procreadora”⁷⁵.

2.3. La dialéctica del tener y no tener: La diferencia sexual

En el orden imaginario, narcisista, asegura González Requena, “la diferencia de los sexos resulta a la vez intolerable e improcesable”⁷⁶.

La imagen de plenitud narcisista sobre la que el *yo* se ha asentado no tolera diferencia alguna: su dialéctica, que sólo conoce la sucesión del Todo o Nada –de la Figura y el Fondo– no puede procesar esa diferencia que, en forma de hendidura, devuelve una figura imperfecta, quebrada, que ya no siendo Todo sigue, sin embargo, siendo algo⁷⁷.

El descubrimiento del sexo supone, necesariamente, “una cita inapelable con lo real”⁷⁸. A partir de esta desimaginización de la Imago se inicia la tercera etapa en lo que se refiere a la configuración del sujeto. Las consecuencias de este adentramiento en la constitución “simbólica”, en el “acceso al ser” se relacionan tanto con “la prohibición del incesto” (“la prohibición a partir de un momento dado, de la prolongación de la fusión especular”), como con “el paso por la castración” (“el sujeto nace de un cierto desgarró, el de la pérdida de la totalidad, el del fin de la completitud narcisista”)⁷⁹.

2.3.1. La prohibición del incesto

El padre simbólico “sólo existe en tanto que la madre lo introduce con su mirada”⁸⁰. En el instante en que ella lo mira, precisamente porque lo desea, el individuo queda desamparado, pues el resplandor de la Imago Primordial se dirige hacia otro, hacia un tercero. Se trata de un instante en el que la angustia, lo real, invade todo⁸¹. En este relato, que tiene lugar en el espacio del hogar (donde encontramos separaciones físicas), el padre pronuncia la primera palabra simbólica: *No*⁸². “Es la palabra que, con el filo del cuchillo más afilado, el del significante, corta

⁷¹ *Ibíd.*, p. 2319.

⁷² *Ibíd.*, p. 2327.

⁷³ *Ibíd.*, p. 2323.

⁷⁴ *Ídem.*

⁷⁵ *Ídem.*

⁷⁶ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El Texto: Tres Registros y una Dimensión”, *óp. cit.*, p. 23.

⁷⁷ *Ídem.*

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 24.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 27.

⁸⁰ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Lo Real”, *óp. cit.*, p. 26.

⁸¹ *Ídem.*

⁸² *Ídem.*

la identificación primaria [...] e introduce la desigualdad”⁸³. El niño, a través de esta negativa del padre, es excluido del dormitorio de la madre. A continuación, este espacio “arde en llamas” que, al arrasar a la Imago, también “amenazan con desintegrar el mundo del yo”⁸⁴.

A partir de este momento, el individuo comienza “a vivirse sujeto”, pues “un lugar –una habitación– le es dada, porque cuatro muros la ciñen, porque una puerta la articula con las otras”⁸⁵. Al mismo tiempo, la ley es introducida en su universo ya que “las otras habitaciones no son la suya” y “los regímenes de accesibilidad son diferentes para unas y para otras”⁸⁶. Puede, incluso, que alguna de las habitaciones posea “una cerradura que la vuelve, en ciertos momentos, inaccesible”⁸⁷. La puerta, por tanto, materializa la ley y, a su vez, la ley simbólica (ese *no* pronunciado por el padre) funda la subjetividad.

Ese espacio sagrado (esa habitación que, en ocasiones, está cerrada) “se constituye entonces en la condición material –a la vez espacial y narrativa– del inconsciente”⁸⁸. La escena primaria (“ese acto sexual de los padres en el que se cifra el origen del sujeto”) se constituye, a través de un proceso de introyección, como núcleo mismo del inconsciente (“esa región de la psique vedada a la consciencia”). Se constituye así esta región inaccesible de la psique humana, pues al sujeto naciente, guiado por ese *no* pronunciado por el padre, le ha sido posible “simbolizar las llamas de lo real”⁸⁹.

2.3.2. El paso por la castración

La cita inapelable del individuo con lo real, a la que nos hemos referido anteriormente, se produce precisamente “con lo real del otro: con eso que lo hace diferente” a uno mismo⁹⁰. Se trata, de acuerdo con Freud, del primer paso de la fase fálica, que comienza cuando la niña y el niño descubren la región genital del sexo opuesto. Ante tal observación, la reacción de ambos sexos contrasta: mientras el niño se muestra “indeciso”, “poco interesado” o “repudia su percepción”; la niña “lo ha visto, sabe que no lo tiene y quiere tenerlo”⁹¹.

Más tarde, subraya Freud, cuando una amenaza de castración llegue a influir sobre el niño, “dicha observación se le torna importante y significativa: su recuerdo o su repetición le despierta entonces una terrible convulsión emocional y le impone la creencia en la realidad de una amenaza que hasta ese momento había considerado risible”⁹². Sin embargo, en el caso de la niña, se inicia desde ese instante el denominado “complejo de masculinidad”, la roca dura de todo análisis. Esta envidia fálica de la niña ha sido descrita por Freud como “la esperanza de que, a pesar de todo, obtendrá alguna vez un pene y será entonces igual al hombre”⁹³.

⁸³ Ídem.

⁸⁴ Ibid., p. 27.

⁸⁵ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Una casa es un texto”, en VV. AA., *Exposición Una casa es un texto de Amparo Garrido*, Madrid, Travesía Cuatro, 2004.

⁸⁶ Ídem.

⁸⁷ Ídem.

⁸⁸ Ídem.

⁸⁹ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Lo Real”, *op. cit.*, p. 28.

⁹⁰ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El Texto: Tres Registros y una Dimensión”, *op. cit.*, p. 24.

⁹¹ Cf. FREUD, Sigmund, “Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica”, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas* (Traducción de Luis López-Ballesteros y Torres), Tomo VIII, Madrid, Biblioteca Nueva, [1925] 2001, p. 2899.

⁹² Ídem.

⁹³ Ídem.

2.3.3. El modelo canónico del Complejo de Edipo

Nos referimos al Complejo de Edipo como la “encrucijada decisiva” de la que depende “la asunción final de la identidad sexual”⁹⁴. Se inicia cuando el niño percibe que la mirada deseante de la madre se dirige hacia el padre, invistiéndolo de dignidad. Las diferencias anatómicas de los cuerpos de la madre y el padre ofrecen al niño la clave para responder a una pregunta que, inevitablemente, se ha abierto en su mente, y que está relacionada con el motivo por el que la madre desea al padre. La respuesta pasa por el reconocimiento de aquello que posee el padre, pero de lo que, al mismo tiempo, la madre carece⁹⁵. Así, el niño se reconoce como varón y, al mismo tiempo, el padre deviene un rival para él, pues, recordemos que la madre es, tanto para el niño como para la niña, el primer objeto de amor. Para finalizar esta trama edípica, el varoncito ha de reconocer su derrota ante el padre, además de renunciar al deseo de la madre⁹⁶. Una renuncia que, según González Requena, “cobrará la forma de la represión: el deseo incestuoso quedará sumergido para siempre en su inconsciente”⁹⁷.

La trama edípica de la niña, sin embargo, se inicia cuando la evidencia de su carencia le conduce a reconocerse como mujer. Posteriormente, surge su identificación con la madre, así como con su deseo hacia el padre. La niña se convierte, al mismo tiempo, “en rival de su madre, cuyo lugar trata de arrebatarse”⁹⁸. Su deseo incestuoso, el deseo originario hacia la madre, también queda sumergido en su inconsciente, aunque en este caso con más facilidad⁹⁹.

El Edipo, tal y como lo acabamos de describir, es el modelo teórico del complejo proceso que guía la constitución de la subjetividad humana y la identidad sexual. Su nudo es la imposición de la ley que es, asimismo, “la piedra fundacional del inconsciente, constituido como el efecto de la prohibición que expulsa de la conciencia del sujeto su deseo prohibido”¹⁰⁰. Puesto que este proceso contiene varias fases temporales, que se inician con la entrada en el

⁹⁴ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, óp. cit., p. 544.

⁹⁵ *Ibíd.* p. 558. “Es entonces cuando el falo emerge como una magnitud nueva en el universo figurativo del niño: eso de lo que la madre carece y que aparece como el rasgo constitutivo del tercero, el padre. Sin embargo, el yo del niño se resiste contra esa emergencia de la dialéctica del deseo –y la carencia–: durante un tiempo la repudia y trata de blindarse en la alucinación de la existencia de un falo materno, como vía para restituir la plenitud de esa imago en la que se sustenta su yo”.

⁹⁶ En lo referente al Complejo de Edipo, explica Freud, para el varón “la madre deviene el primer objeto de amor” –situación, como sabemos, análoga a la de la niña– y “lo seguirá siendo hasta que la sustituya un objeto de su misma esencia o derivado de ella” –en este punto es donde difieren los procesos que se llevan a cabo en los distintos casos que se presentan para cada uno de los sexos–. Más tarde “con el refuerzo de sus aspiraciones enamoradas [las del varón con respecto a su primer objeto, la madre], lo sigue siendo, y a raíz de la intelección más profunda del vínculo entre la madre y el padre, este último no puede menos que devenir un rival”. Cf. FREUD, Sigmund, “Sobre la sexualidad femenina”, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas* (Traducción de José L. Etcheverry), Tomo XXI, Buenos Aires, Amorrortu editores, [1931] 2012, p. 230.

⁹⁷ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, óp. cit., p. 545.

⁹⁸ *Ídem.*

⁹⁹ El complejo de Edipo se inicia en la niña cuando su libido “se desliza hacia una nueva posición, siguiendo el camino preestablecido por la ecuación pene=niño”. Se desase, así, su primer objeto de amor, la madre y es observable, por tanto, un cambio de vía en el sexo del objeto. Su deseo del pene –al que ha tenido que renunciar después de una etapa de más o menos ofuscamiento por conseguirlo–, es sustituido, entonces, por su deseo de un niño, “y con este propósito toma al padre como objeto amoroso”. Como consecuencia, “la madre se convierte en objeto de sus celos: la niña se ha convertido en una pequeña mujer”. Cf. FREUD, Sigmund, “Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica”, óp. cit., p. 2901.

¹⁰⁰ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, óp. cit., p. 545.

complejo de Edipo y finalizan con la salida de él, puede ser descrito, como destaca González Requena y como veremos más adelante, “en términos narratológicos”¹⁰¹. En ambos casos, surge el *Superyó* como resultado de la resolución del complejo de Edipo, que implica la internalización de las normas, reglas y prohibiciones parentales.

2.3.4. La diferencia simbólica: el Nombre del Padre y el Nombre Propio

La tarea del padre no consiste solamente en instaurar la ley, sino también en nombrar. Él da su apellido –el Nombre del Padre– y un nuevo nombre –el Nombre Propio. Así, el individuo es ubicado en la cadena simbólica que le permitirá localizar su singularidad. La palabra del padre ofrece “un fundamento que, por primera vez, no está ya alienado en la imago del otro especular”. El sujeto puede reconocerse, entonces, como algo más que espejismo. Frente al Yo=Tú imaginario propio del narcisismo imaginario, al que nos hemos referido antes, el padre introduce “la diferencia simbólica” y el hijo se descubre *hijo*, es decir, diferente de la *madre*¹⁰².

La herida narcisista, que es en este momento la provocada por la caída de la Imago Primordial, conoce a través del nombramiento del padre su “sutura simbólica”, una cicatriz, que se manifiesta a su vez en la superficie como diferencia sexual¹⁰³. De la solidez de esta costura, de acuerdo con González Requena, dependerá el éxito o el fracaso del individuo a la hora de acceder al orden simbólico. El acceso exitoso será lo que permita al individuo obtener el estatuto de sujeto. El fracaso, por el contrario, puede abocarlo a la psicosis, cuyo fenómeno característico en el inicio se basa precisamente en el retraimiento de esa realidad en la que los zarpazos de lo Real son percibidos como desintegradores¹⁰⁴.

2.4. La dialéctica mayor de la experiencia sexual: Hacer/Padecer

En la dialéctica del acto en el horizonte del encuentro genital domina la posición masculina, mientras que la femenina es dominada:

Se articula sobre dos posiciones prefiguradas a partir de una doble oposición: entre lo activo y lo pasivo, entre el sujeto y el objeto.

El hombre, la posición masculina, es la posición activa, la del sujeto del acto. A su vez, la mujer, la posición femenina, es la posición pasiva, la del objeto del acto¹⁰⁵.

El par antitético “actividad-pasividad” es, de acuerdo con Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, “fundamental en la vida psíquica”, pues esta oposición figura en primer lugar e integra oposiciones posteriores como fálico-castrado y masculino-femenino¹⁰⁶.

¹⁰¹ Ídem.

¹⁰² Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El Texto: Tres Registros y una Dimensión”, *óp. cit.*, p. 27.

¹⁰³ Ídem.

¹⁰⁴ Cf. FREUD, Sigmund, “La pérdida de la realidad en la neurosis y en la psicosis”, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas* [Traducción directa del alemán por Luis López-Ballesteros y de Torres], Tomo VII, Madrid, Biblioteca Nueva, [1924] 1987, p. 2745.

¹⁰⁵ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Escribir la diferencia”, *óp. cit.*

¹⁰⁶ Cf. LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand, *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, [1967] 2004, p. 8.

Es preciso apuntar que la fase genital de maduración del sujeto no concluye con la dialéctica del tener y no tener, pues en su núcleo se sitúa la dialéctica mayor del hacer y del padecer. De acuerdo con González Requena:

No hay duda de que en esa dialéctica, la posición masculina es la dominante y la femenina la dominada. Pues tal es [...] la dialéctica del acto: dialéctica del hacer y del padecer.

Dos posiciones, pues, ante el goce: la de quien lo inflige y la de quien lo padece.

Se trata, en suma, de la dialéctica del amo y de la mujer. Pues amo es aquel a quien ella, cuando ama, dice *te amo*.

Pero ella solo ama de verdad cuando goza. De manera que sólo es su amo aquel capaz de hacerla gozar.

Él, su amo, le inflige el goce. Y Ella lo padece. Pero advirtámoslo desde ahora mismo: en esa forma pasiva de ofrecerse se encierra la formulación imperativa de la demanda radical de la mujer: *Tómame*. Es decir: *hazme gozar*¹⁰⁷.

Pero el goce, tal y como es descrito por González Requena, no es un mero sinónimo del placer, sino algo que se sitúa de manera dialéctica entre el placer y el displacer. El goce es el contacto con lo real, “esa experiencia del más allá de la que nos protege el aparato perceptivo que conforma nuestra conciencia”¹⁰⁸. Por tanto, “sólo aquel que se entrega al goce sabe realmente de él”¹⁰⁹. En esta fase sexual del hacer y del padecer, la violencia es un componente inevitable, pues forma parte inevitable del coito mismo: “la penetración es en sí misma una forma de agresión, de invasión del cuerpo del otro, de atravesamiento de la frontera del *yo*, de violación de su intimidad”¹¹⁰. Y violentos son también los efectos del acto –para que el individuo supere esta última fase de maduración y consiga el estatuto de sujeto, el coito debe ser llevado hasta sus últimas consecuencias: el embarazo y el parto de la mujer. En la primera, el cuerpo de la mujer experimenta una metamorfosis extraordinaria y la segunda supone una experiencia “radical –dolorosa y gozosa a la vez–”¹¹¹.

2.4.1. Normalidad psíquica, neurosis, perversión y psicosis

El individuo, la cría humana a la que hacíamos referencia al inicio de esta sección, puede concluir este recorrido descrito –este proceso de emergencia y configuración de la subjetividad, que describe la Teoría del Sujeto– o, por el contrario, puede quedarse más o menos anclado en alguna de las fases definidas. A partir de este punto son deducibles cuatro categorías clínicas: normalidad psíquica, neurosis, perversión y psicosis.

La normalidad psíquica es descrita por González Requena como el modelo teórico de referencia, resultante del proceso canónico del Edipo. Habitual y normal, de acuerdo con los planteamientos freudianos, no son términos equivalentes. El primero hace referencia a aquello que se repite, a la media estadística, mientras que el segundo nombra aquello que se amolda a la norma. La normalidad psíquica constituye la solución más difícil, un ideal simbólico (no imaginario): “el más noble resultado del proceso simbólico que configura la cultura y en el que

¹⁰⁷ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Escribir la diferencia”, *óp. cit.*, p. 22.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 23.

¹⁰⁹ *Ídem.*

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 18.

¹¹¹ *Ídem.*

desempeña un lugar central el proceso mismo de la construcción del inconsciente como espacio simbólico”¹¹². Se trata de la formación simbólica no deficitaria, es decir, “aquella que emerge como resultado de la eficacia completa del proceso de represión”¹¹³.

En la neurosis pugnan por emerger los contenidos pulsionales que en la anterior categoría han sido reprimidos de manera exitosa. Pero el *yo* se niega a procurar esta descarga motora de la pulsión, lo que provoca que una parte del *Ello* se rebele. Como consecuencia, esta instancia psíquica de donde proceden las pulsiones adquiere, “por caminos sobre los cuales no ejerce el *yo* poder alguno”, una satisfacción sustitutiva, el síntoma. De este modo, el síntoma “se impone al *yo* como una transacción”¹¹⁴. En este cuadro patológico de la neurosis, el proceder represor del *yo* obedece a los mandatos del *Superyó*, que proceden a su vez de aquellas “influencias del mundo exterior que se han creado una representación en el *Superyó*”¹¹⁵.

La posibilidad de discernir en la neurosis la existencia de los instintos perversos de la disposición infantil como fuerzas de los síntomas llevó a Freud a definir esta patología como el negativo de la perversión. Los síntomas representan una “exteriorización de aquellos instintos que se considerarían como perversos, en el más amplio sentido de la palabra”¹¹⁶. Entre las causas de formación de síntomas destacan los instintos parciales que aparecen formando pares antitéticos. Así, por ejemplo, el descubrimiento en el inconsciente de un neurótico de un instinto de contemplación (voyeurismo), suele ir acompañado de su contrario que, en este caso, sería el instinto de exhibición (exhibicionismo). Por tanto, el voyeur inconsciente es al mismo tiempo exhibicionista.

La perversión está relacionada con “el amor objetivado incestuoso del niño”¹¹⁷. Puede persistir a través de toda la existencia del individuo, impidiendo, por tanto, que éste se constituya como sujeto; o también, como señala Freud, “puede ser interrumpida y permanecer en el fondo de un desarrollo sexual normal, al cual robará, de todos modos, una cierta magnitud de energía”¹¹⁸. Podría ser, por tanto, de acuerdo con lo que acabamos de señalar, una parte latente del desarrollo sexual del individuo que de forma intermitente sería susceptible de emerger.

¹¹² Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, op. cit., p. 555.

¹¹³ Ídem.

¹¹⁴ Cf. FREUD, Sigmund, *Neurosis y Psicosis*, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas* (Traducción de Luis López-Ballesteros Y de Torres), Tomo VII, Madrid, Biblioteca Nueva, [1919-20], 1987, p. 2742. Frente al síntoma como formación simbólica deficitaria, señala González Requena, “parece obligado oponer el símbolo como formación simbólica correcta”. “El símbolo [...] se nos presenta entonces como una formación simbólica no idiolectal sino universal –dentro, eso sí, de la cultura que lo ha construido y que, a través de él, se conforma. O en otros términos: el símbolo es la vía de conformación normal –normativa– del deseo humano. Su asunción conduce, así, a la eficaz constitución de la identidad sexual del sujeto –que, como es sabido, en Freud, constituye la condición de acceso a la madurez genital”. Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, op. Cit., p. 555.

¹¹⁵ Ídem.

¹¹⁶ Cf. FREUD, Sigmund, *Tres ensayos para una teoría sexual*, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas* (Traducción de Luis López-Ballesteros Y de Torres), Tomo IV, Madrid, Biblioteca Nueva, [1905], 2006, p. 1190.

¹¹⁷ Cf. FREUD, Sigmund, *Pegan a un niño. Aportación al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales*, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas* (Traducción de Luis López-Ballesteros Y de Torres), Tomo VII, Madrid, Biblioteca Nueva, [1919], 1987, p. 2473.

¹¹⁸ Ídem.

En la psicosis el *yo* depende del *Ello* y “se retrae de una parte de la realidad”¹¹⁹. Por tanto, domina el influjo del *Ello*, así como la pérdida de la realidad. El individuo psicótico no tiene un inconsciente donde esté escrito el acto sexual central, por lo que no puede soportar ese trance, ese contacto con lo real. Como no ha entrado en la red simbólica que configura el deseo humano, el núcleo central de su conflicto procede de un tiempo arcaico donde todavía no se podía simbolizar, donde todo se jugaba en una relación inmediata con la Imago Primordial¹²⁰.

2.4.2. El acceso al orden simbólico

El acceso al orden simbólico –la superación de las etapas que ha de atravesar el individuo para constituirse como sujeto– sí se ha producido en las dos primeras categorías descritas (normalidad psíquica y neurosis). En la primera, el proceso de represión se ha ejecutado en su totalidad, mientras que en la segunda, la intensidad de este proceso represivo ha sido menor. En cualquier caso, se ha constituido esa instancia inconsciente “que marca la vía, que hace surco al encuentro con lo real”, que podrá ser incluso vivido como “sublime”¹²¹.

En la tercera categoría descrita (perversión), el individuo no ha alcanzado de lleno el estatuto de sujeto. Se tambalea en un espacio intermedio. Se trataría, por tanto, de un individuo no sujeto del todo que ha de sobrevivir al abismo de lo real de una manera, que podría resultar, al menos parcialmente, siniestra. En la cuarta categoría (psicosis), el acceso al orden simbólico ha fracasado. Por tanto, el encuentro con lo real será vivido como una experiencia inmanejable y necesariamente siniestra.

3. Teoría del Relato

En su obra *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, González Requena realiza una lectura crítica y teórica de la obra del antropólogo y lingüista ruso Vladimir Propp. Su estudio *Morfología del cuento*¹²², como comprobaremos, se revela necesario para explicar una parte importante de la base teórica que configura el método de Análisis Textual que aplicaremos al análisis cuantitativo y cualitativo de *Mad Men*.

3.1. El Complejo de Edipo y el cuento maravilloso

El cuento maravilloso está directamente relacionado con el Complejo de Edipo. De acuerdo con González Requena, entre uno y otro existe un “acuerdo esencial”, que manifiesta “su utilidad en el proceso de configuración de la subjetividad humana”¹²³. Observamos analogías entre el punto de partida del Complejo de Edipo y el que identifica Vladimir Propp como punto inicial de la morfología del cuento maravilloso. En los orígenes del primero, como sabemos, se produce una relación dual entre el niño y su madre. Domina, como hemos subrayado, la dialéctica de lo imaginario y, además, no existe todavía conflicto alguno, puesto

¹¹⁹ Cf. FREUD, Sigmund, *La pérdida de la realidad en la neurosis y en la psicosis*, óp. cit., p. 2745.

¹²⁰ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “La construcción de la subjetividad”, en www.gonzalezrequena.com, 2014. Enlace: <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/otros-seminarios/la-construccion-de-la-subjetividad-entre-el-cuerpo-y-la-cultura/> [Fecha de consulta: 22/01/2017].

¹²¹ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El Texto: Tres Registros y una Dimensión”, óp. cit., pp. 31-32.

¹²² Cf. PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, [1928] 1981.

¹²³ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, óp. cit., p. 565.

que aún no se ha producido la imposición de la ley del tercero. La aparición del padre trae a colación los elementos básicos para el desarrollo de una intriga narrativa, puesto que éste se reclama “poseedor de la madre y enuncia la prohibición”¹²⁴. Situado en la posición del que ha perdido su objeto pulsional, el protagonista (el niño) queda constituido como Antagonista del conflicto. Por ello, instalado inicialmente en una posición de rebeldía, trata de conquistar a su objeto original. El conflicto se resuelve cuando el protagonista, derrotado, acepta la ley del padre y se identifica con él.

Las coincidencias entre el Complejo de Edipo y el cuento maravilloso de Propp resultan evidentes, pues en ambos casos la fase inicial se caracteriza por la ausencia de conflicto (como ocurre en la relación dual madre-hijo). Posteriormente, el protagonista del cuento abandona la casa familiar, alejándose así de su objeto de deseo inicial. El abandono está relacionado con un interdicto, una ley que formula una prohibición (la ley paterna). Es entonces cuando el protagonista se descubre transgresor, al tiempo que reconoce su culpabilidad, pues su deseo es deseo prohibido. En el esquema de Propp, tal y como ha sido estudiado por Jesús González Requena, esta transgresión “se ve acompañada por la aparición del Agresor”¹²⁵. A partir de entonces, el relato se focalizará como un conflicto entre el Héroe y el Agresor. Este Agresor puede ser reconocido como “proyección exteriorizada del deseo transgresor del sujeto, en la misma medida en que se vive confrontado a la exigencia de la ley”¹²⁶. En este sentido, tras haber reconocido este tipo de relación entre el héroe y el transgresor, es posible rendir cuentas de la relación ambivalente que se desarrolla entre ambos:

Interrogatorio, Información, Engaño, Complicidad: funciones que evidencian la ambivalencia entre el sujeto y el Agresor, y que indican bien a las claras la contaminación del primero por la fuerza transgresora –y, en el límite, incestuosa– que el segundo encarna de manera sólo parcialmente diferenciada¹²⁷.

Por tanto, el Agresor encarna las resistencias pulsionales del protagonista, que se niega a aceptar su carencia y a acatar la ley. Esta oposición y ambivalencia entre el Héroe y el Agresor (que son, en definitiva, dos caras del mismo personaje) desaparecerá *a posteriori*, cuando el protagonista acepte la ley paterna.

3.1.1. El momento positivo de la función paterna

Es posible leer el momento negativo de la función paterna como un cuestionamiento de la identidad del niño (*tú no eres quien crees ser*) y el positivo que le sucede como la donación de una nueva identidad (*tú eres el que debe llegar a ser*)¹²⁸. Funciones, en principio, opuestas que señalan “la distancia que separa el régimen –imaginario– del tener, del régimen –simbólico– del hacer”¹²⁹. En esta segunda etapa se produce el momento positivo de la función paterna, que está ligado tanto a la constitución del sujeto y el objeto, como a la conversión de la pulsión en deseo. Se trata de una fase necesaria porque, junto a la prohibición, es preciso introducir algo que “sujete” al niño en el instante en que “vive la amenaza de la desintegración de su yo”¹³⁰.

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 555.

¹²⁵ *Ídem.*

¹²⁶ *Ídem.*

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 547.

¹²⁸ Hemos realizado un acercamiento al momento negativo y positivo del padre en el Complejo de Edipo en los puntos 2.4.1. (La prohibición del incesto) y 2.4.4. (La diferencia simbólica...).

¹²⁹ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, op. cit., p. 547.

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 559.

Este instante del Complejo de Edipo se corresponde en el cuento maravilloso con el despliegue de las funciones del Destinador: “una figura que no sólo prohíbe, sino que enuncia el mandato, otorga el objeto mágico y sanciona la victoria”¹³¹.

La dimensión simbólica de la función paterna consiste, tal y como señalábamos anteriormente, en nombrar, es decir, en donar el apellido y el nombre propio. Por tanto, el sujeto está destinado a asumir su singularidad, su estado de carencia y su identidad sexual. El padre ha de realizar la fundación simbólica del sujeto, darle la ley y definir su tarea. Junto a la función de nombrar al hijo, la dimensión energética resulta esencial, pues da al sujeto un relato y una promesa: “le promete que hay un relato para él”¹³².

3.1.2. El Héroe, el Destinador y el Agresor

La presencia del Héroe subordina al resto de personajes en el relato. Permite una organización jerárquica de los hechos que acaecen. La formulación de su Tarea es anotada por Propp en el noveno punto de su estructura del cuento maravilloso: “Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir: mediación, momento de transición”¹³³. Pero lo que Propp califica de “transición”, para González Requena es “el núcleo mismo que determina el sentido de lo que sigue”, pues la Tarea “encierra y resume el sentido del trayecto del héroe”¹³⁴. Aquél que recibe la Tarea del Destinador es su Destinatario y por ello, se entiende que “su Destino está en ella encerrado”¹³⁵. El Destinador adelanta qué ha de pasar si el protagonista consigue estar a la altura de la Tarea y, así, constituirse como Héroe. Al mismo tiempo, el hecho de que el Destinador haya escogido al protagonista como aquél que puede realizar la Tarea, pone de relieve la función nominadora del padre en el cuento: *tienes nombre, eres, eres capaz*. De esta manera, su Tarea puede ser leída también como una promesa latente (*hay un horizonte de deseo para ti fuera del hogar*).

El Destinador que profiere la promesa tiene que haber superado necesariamente su propia Tarea, encomendada previamente por otro Destinador. En este sentido, González Requena advierte acerca de la importante resonancia del Padre Simbólico en ese Destinador que dona una Tarea que, a su vez, encierra una promesa. El saber que está en juego es “de índole netamente experiencial: sólo sabe del heroísmo quien es, a su vez, héroe”¹³⁶. La importancia que González Requena atribuye a la formulación de la Tarea del Héroe que parecía, en un primer momento, desdibujada por haber sido nombrada por Propp como un “momento transitorio”, es, ahora sí, señalada por el propio Propp, que en el décimo punto de su estructura del cuento se refiere por primera vez al protagonista como héroe: “El héroe-buscador acepta o decide actuar”¹³⁷.

Una vez que el protagonista ha recibido su Tarea debe partir y emprender su camino: “El héroe se va de su casa”¹³⁸. A continuación, en los puntos XII-XV Propp alude a las pruebas

¹³¹ Ídem.

¹³² Ídem.

¹³³ Cf. PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, óp. cit., p. 47.

¹³⁴ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, óp. cit., p. 559.

¹³⁵ Ídem.

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 560-561.

¹³⁷ Cf. PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, óp. cit., p. 49

¹³⁸ Ídem.

que el protagonista ha de superar, así como al objeto mágico que va a pasar a su disposición¹³⁹. Se trata de pruebas que necesariamente deberá superar el protagonista para que se produzca su maduración y conversión en sujeto. Al mismo tiempo asistimos a la tercera función del Destinador, que es la del donante del “objeto maravilloso”¹⁴⁰.

XII. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico.

XIII. El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante.

XIV. El objeto mágico pasa a disposición del héroe.

XV. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda¹⁴¹.

Tras la recepción del objeto mágico, el protagonista ha de combatir con el Agresor quien, recordémoslo, representa “esa fuerza pulsional no sometida a la ley”¹⁴². Esta prueba decisiva cobra forma de combate y es, por tanto, un “momento de descarga pulsional”¹⁴³. El protagonista está inmerso en el conflicto del cuento, que se descubre como la inscripción de lo real “en su sentido radical”¹⁴⁴. Se encuentra cara a cara con lo real, debe hacerle frente y combatir. El sinsentido de lo real ha emergido y el Héroe lo afronta como parte de la Tarea que le ha sido encomendada, es decir, “encuadrado en un campo simbólico” necesario para no abismarse¹⁴⁵. Por ello, al vencer la batalla establecerá un orden simbólico allí donde reinaba el caos de lo real. El protagonista, que recibió un objeto mágico para afrontar el combate, también recibe una marca, una herida, que prueba su participación en el combate. Por su parte, el niño al que se le lee el cuento sueña que, como el protagonista, él también vence al dragón. De este modo, construye su escena primordial en un ámbito simbólico.

El despliegue de la dialéctica completa del deseo se produce únicamente cuando el eje de la ley atraviesa el de la carencia. El acto del Héroe se inscribe en la encrucijada definida por la articulación de los dos ejes, de lo que obtiene su especial dignidad¹⁴⁶. Por otra parte, el acto del Agresor, motivado en la articulación del eje de la carencia, no se inscribe en un eje de donación. “Nadie le ha donado tarea alguna” y “su acto no tiene otro sentido que el de conquistar el objeto que anule su carencia”¹⁴⁷. Este juego de oposiciones entre el Héroe y el Agresor también está presente en la dimensión que posee cada uno de ellos. La del Héroe es propiamente humana, mientras que la del Agresor (que puede caracterizarse o no como humano) “roza siempre lo monstruoso”¹⁴⁸ y se asemeja a lo inhumano. Frente a este Héroe cultural, el Agresor es una fuerza primaria, real. No se somete al acto de la palabra y, por ello, carece de sentido. Frente a este caos, el Héroe habrá de construir un “trayecto dotado de sentido”¹⁴⁹. Asistimos a un conflicto entre la pulsión, donde localizamos los actos del Agresor, y la ley, que

¹³⁹ *Ibíd.*, pp. 50, 52, 53 y 60.

¹⁴⁰ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, op. cit., p. 561.

¹⁴¹ Cf. PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, op. cit., pp. 50, 52, 53 y 60.

¹⁴² Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, op. cit., p. 562.

¹⁴³ *Ídem.*

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 571.

¹⁴⁵ *Ídem.*

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 568.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 569.

¹⁴⁸ *Ídem.*

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p. 570.

media entre la pulsión y el deseo del Héroe. Un conflicto que se manifiesta en el sacrificio (momento esencial del trayecto del Héroe) que tiene lugar durante las pruebas que ha de superar.

El Agresor está directamente relacionado con lo pulsional, lo acultural, mientras que el Héroe “se afirma como sujeto cultural” porque cierta represión de las pulsiones, de la violencia, es imprescindible para que aparezca la cultura¹⁵⁰. Por esta razón, existe un lazo que une el acatamiento a la ley y la cultura. Las pulsiones del Héroe están sometidas a la palabra del Destinador, cuya ley las ha articulado como deseo: “por eso sus actos, aun cuando para el lector resulten tan predecibles como los del Agresor, son a la vez reconocidos como justos, necesarios y, en el límite, verdaderos”¹⁵¹. Son verdaderos en el sentido mítico. Uno de los requisitos esenciales del mito es “su carácter de historia verdadera”¹⁵². La historia del cuento, que contiene la trama edípica es escuchada como verdadera por el niño porque “quien la dona posee la autoridad que la ley le confiere”¹⁵³. Su carácter verdadero estriba, además, “en su capacidad de configurar un trayecto de sentido para su deseo”¹⁵⁴.

El niño reclama esa verdad del cuento, una verdad que le proporcione la sujeción necesaria para su yo. El propio acto de contar el cuento supone un acto de donación ya que, de igual manera que el Destinador dona al protagonista la Tarea, los padres donan al niño el cuento. Por eso, la configuración del cuento implica un doble acto de donación y también una promesa: “la promesa de que hay un sentido para la experiencia de lo real que al niño aguarda”¹⁵⁵. Existe un horizonte de deseo que deberá ser afrontado a medida que el individuo vaya convirtiéndose en sujeto, también, “en la medida en que un relato lo sujete”¹⁵⁶.

3.1.3. La maduración del protagonista

El protagonista, adoptando en este instante la posición del narrador, relata su victoria en el combate. Como señala Propp en los puntos XXIII-XVIII, ahora está en condiciones de demostrar su saber¹⁵⁷. El Destinador lo reconoce como Héroe y este hecho se traduce narrativamente en forma de transfiguración: el protagonista ha madurado, es Héroe¹⁵⁸. Convertido en un ser transfigurado, distinto al que inició esta peripecia vital, el protagonista finalmente adquiere el saber del Destinador. Se convierte en un sujeto distinto y diferenciado de aquel individuo que se creía alienado con la Imago Primordial –pues su fantasía de plenitud pertenecía al registro de lo imaginario. Él no es quien creía ser y su objeto de deseo inicial tampoco: “la transfiguración del héroe metaforiza así la conciencia de su nuevo saber: no es quien creía ser, en la misma medida en que su objeto de deseo no era lo que parecía ser”¹⁵⁹.

Junto a la sanción viene también el premio: el héroe se casa, obteniendo así su Objeto de Deseo y asciende al trono (punto XXXI de Propp)¹⁶⁰. El trayecto del cuento maravilloso, de

¹⁵⁰ Ibid., p. 568. Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Escribir la diferencia”, óp. cit., p. 13.

¹⁵¹ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, óp. cit., p. 569.

¹⁵² Ibid., p. 566.

¹⁵³ Ídem.

¹⁵⁴ Ídem.

¹⁵⁵ Ídem.

¹⁵⁶ Ídem.

¹⁵⁷ Cf. PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, óp. cit., pp. 61, 62 y 68.

¹⁵⁸ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, óp. cit., p. 566.

¹⁵⁹ Ibid., p. 565.

¹⁶⁰ Cf. PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, óp. cit., p. 72.

acuerdo con las investigaciones de González Requena, se presenta como la representación del camino de maduración que recorre el individuo hasta convertirse en sujeto. Su Objeto de Deseo debe ser, necesariamente, diferente a aquel objeto prohibido inicial; un objeto tan distinto como el espacio extraño en el que se produce el combate, muy alejado del espacio familiar de partida. Esta representación del camino de maduración del individuo representa también la construcción del deseo humano (opuesto a la pura descarga pulsional). Una construcción que se relaciona con la espera temporal y el desplazamiento espacial, tal y como se configura en el proceso edípico. La renuncia al primer objeto, el objeto pulsional, es el primer paso para acceder en otro lugar “al objeto de deseo configurado de acuerdo con la diferencia sexual”¹⁶¹.

Durante el camino descrito, el protagonista se enfrenta a una “encrucijada esencial”¹⁶². Se trata de “la escena primordial en el núcleo mismo del Edipo”¹⁶³, que localizamos en el instante en el que el niño sufre una pesadilla y corre hacia el dormitorio de los padres. ¿Cuál es su intención? ¿Busca palabras que le calmen o trata de salvar a su madre que gime? Sea como fuere, el niño no puede traspasar esa puerta cerrada. Los gemidos de la mujer anuncian su goce, el contacto con lo real, y la trama del relato simbólico se nos descubre como el despliegue de una narrativa que desemboca en la experiencia del encuentro sexual. Tras el cese de los ruidos, los padres leen al niño “el cuento que deberá ayudarlo a dormir, en la misma medida en que le invita a simbolizar su angustia”¹⁶⁴. En el cuento, el niño se siente como el protagonista; algún día entrará en la cueva del dragón y salvará a la princesa, convirtiéndola en su esposa.

3.1.4. El dragón

La figura del dragón es tanto literal como metafórica. No sólo representa la pulsión, sino también la escena primaria en su conjunto:

Figura extrema de la violencia, habita en una gruta –interior tectónico ejemplar– y es reconocible por sus violentos rugidos que muchas veces encuentran su traducción visual en el fuego que desprende de su boca. Y es, por lo demás, la más expresiva encarnación de un cuerpo primario, informe y destructivo¹⁶⁵.

De esta manera, es descrito el lado oscuro de la Tarea nombrada por el Destinador: un día el protagonista tendrá que luchar contra el dragón, hacerle frente y, al mismo tiempo, “ser frente a él” y “resistir su violencia”¹⁶⁶. Entonces, lo que convierte al protagonista en Héroe es su capacidad para afrontar la violencia de la batalla que metaforiza aquella que le aguarda en la experiencia sexual. El Destinador, aquél que tiene la experiencia de haber luchado con el dragón, se descubre así como “la encarnación narrativa del padre simbólico”¹⁶⁷.

3.1.5. La estructura básica del relato y el relato simbólico

González Requena propone dos modelos de estructura del relato: la estructura básica del relato y el relato simbólico. El primer modelo de estructura-relato se configura únicamente alrededor del eje de la carencia. En él encontramos tres tipos de actantes: el Sujeto, el Objeto y

¹⁶¹ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, op. cit., p. 562.

¹⁶² Ídem.

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 563-564.

¹⁶⁴ Ídem.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 564.

¹⁶⁶ Ídem.

¹⁶⁷ Ídem.

el Obstáculo. El conflicto, que surge como consecuencia de la carencia y/o posesión del Objeto de deseo, es la base de la relación entre los actantes.

En la estructura del segundo modelo, el relato simbólico, encontramos dos ejes (el de la Carencia y el de la Donación) y cuatro actantes (el Sujeto, el Objeto y el Obstáculo, el Destinador). Su narratividad se modela por el cruce de la Ley y de la Carencia, hecho que se relaciona con las “exigencias simbolizantes del proceso edípico”¹⁶⁸. Al protagonista, que no puede alcanzar su inicial Objeto de Deseo (eje de la Carencia), el Destinador le otorga una Tarea que, al mismo tiempo es una promesa (eje de la Donación). El conflicto se despliega en términos de carencia/posesión y de deber, y los distintos actores se relacionan en torno a la consecución de la Tarea y la conquista del Objeto de Deseo.

Por esa razón, por llevar a cabo estos actos, el sujeto es reconocible como “sujeto a la promesa que lo ha constituido”¹⁶⁹. Y en este sentido, cuando realmente está sujeto como sujeto, es posible afirmar que el Héroe es el auténtico sujeto. Pero el Héroe no sólo debe ser reconocido como sujeto del relato, sino también como encarnación del eje de la donación. A él le fue donada una Tarea por parte del Destinador que, a su vez, la recibió y la completó en el pasado. En esta cadena de relevos la intensidad de su acto está relacionada directamente con la palabra que recibió, es decir, con la encomienda de una Tarea que también contenía la promesa de un horizonte de deseo *ad-hoc* para él.

Como hemos explicado anteriormente, el cuento maravilloso proppiano encaja en el modelo del relato simbólico. Aunque cabe destacar, sin embargo, que este modelo es mucho más amplio, cuestión que González Requena ha demostrado al describir el ejemplo de la tragedia griega clásica como conjunto de narraciones que bien responden al modelo del relato simbólico. La tragedia clásica incorpora los dos ejes (el de la Carencia y el de la Donación), aunque, a diferencia del cuento maravilloso, no llega a producirse la culminación de la Tarea, que supondría el fin del estado de carencia del protagonista. De hecho, en el caso de la tragedia clásica, la asunción de la Ley y la realización de la Tarea exigen “la renuncia al objeto de deseo”¹⁷⁰.

Lo que está en juego en la tragedia clásica es una dialéctica del deseo más compleja que la de la posesión y la carencia. El deber adquiere un papel al menos tan importante como el tener, pues el deseo de la ley se impone como “la forma más pura de deseo”: “Frente al deseo de poseer el objeto –finalmente imaginario–, se impone finalmente –y necesariamente–, el deseo de ser –que se nos descubre entonces como la modalidad simbólica del deseo”¹⁷¹. Pero, tal y como advierte González Requena, el ejemplo de la tragedia clásica griega no debe conducirnos a pensar que la formulación de la dialéctica del deseo en el cuento maravilloso sea menos compleja. En el cuento, en su autonomía y en su conflicto, también se manifiestan los dos momentos del deseo: el imaginario y el simbólico, el modelado por la carencia y el modelado por la ley. El protagonista solamente conquista a su objeto de deseo cuando se ha convertido en héroe, “una vez que su deseo se ha modelado de acuerdo con la ley”¹⁷². Y solo cuando el héroe ha superado las pruebas, es capaz de afrontar el hecho de que su objeto de deseo es ilusorio,

¹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 567.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, p. 570.

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 568.

¹⁷¹ *Ídem.*

¹⁷² *Ídem.*

imaginario, pues todo objeto de deseo lo es, no tiene realidad. De hecho, “lo deseable no es nunca el objeto empírico, sino su imagen” y “la mejor prueba de ello se encuentra en esa inevitable decepción que acompaña siempre a la posesión del objeto deseado”. “Decepción que hace visible el desfase, el desajuste, entre una imagen –la del objeto de deseo– y el objeto empírico susceptible de ser realmente poseído”¹⁷³. Pese a ello, el héroe –precisamente porque ya es héroe– afrontará aquello que es sugerido cuando el cuento finaliza. Es decir, aquello que ocurrirá tras su desenlace: que descubrirá lo real de la princesa y, aun así, no huirá sino que afrontará su deber quedándose a su lado.

3.2. Los modos del relato en el cine de Hollywood

La trama del relato simbólico, que acabamos de describir, ha configurado la estructura narrativa del cine clásico estadounidense, entendido como un relato en el que es reconocible la doble articulación de la estructura de la donación y de la carencia, y donde la figura del héroe constituye la referencia determinante. A partir de la relación entre el film clásico y el modelo del relato simbólico, explicaremos de qué modo las analogías entre el cine y el relato han sido representadas en el cine hollywoodiense a través de procedimientos cinematográficos, y exploraremos la evolución del modelo del relato en relación a la historia del cine en Occidente. Para ello, nos referiremos a tres categorías destinadas a pensar las líneas matrices de la transformación histórica del cine de Hollywood: clásico, manierista y postclásico. Para explicar su lógica esencial, González Requena analiza textualmente tres films ejemplares que se enmarcan en cada uno de los modelos enunciados: *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) y *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991).

3.2.1. Clásico

El cine clásico es precisado y delimitado como el sistema de representación fílmico que predominó en Hollywood desde 1920 hasta aproximadamente 1950. En las películas clásicas, la elección de la composición escenográfica y el tratamiento de los diversos parámetros fílmicos responden a la voluntad de configurar simbólicamente la puesta en escena, y de añadir “operaciones metafóricas destinadas a escribir visualmente el sentido del relato”¹⁷⁴. Por ejemplo, los planos filmados en las puestas en escena organizadas por montaje alterno plano/contraplano pueden simbolizar visualmente el conflicto del relato: “planos y contraplanos definen, en el vértice común al que ambos apuntan, el lugar del choque que aguarda [...] y anticipan el momento del acto convocado por esa oposición”¹⁷⁵.

Se trata de un acto o una tarea que el destinador del relato encomienda al héroe o protagonista, cuyo punto de vista es inaccesible para el espectador en ese instante en el que debe afrontar el abismo de lo real¹⁷⁶. La inaccesibilidad del punto de vista del héroe en los films clásicos resulta particularmente relevante, ya que sólo en escasas ocasiones, siempre puntuales y estrictamente funcionales, coincide la cámara con las miradas del personaje. En este modo de representación predomina la ubicación de la cámara en posición tercera, que no se aproxima al

¹⁷³ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya, *El spot publicitario*, óp. cit., p. 16.

¹⁷⁴ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, óp. cit., p. 574.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 575.

¹⁷⁶ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Lo Real”, óp. cit.

eje de la mirada del protagonista. Una posición, de hecho, externa a la mirada de cualquier personaje. De esta manera, el espacio fuera de campo y la elipsis temporal devienen dos herramientas esenciales para este tipo de textos, pues localizan lo real “como ese punto de ignición en torno al que se configura un orden simbólico –masculino/femenino, bien/mal, orden/caos–”¹⁷⁷.

3.2.2. Manierista

A lo largo de las décadas de 1950 y 1960, coincidiendo con el comienzo de la televisión, distintos cineastas introdujeron ciertos cambios en relación al cine clásico¹⁷⁸. Estas modificaciones permiten establecer un símil con el arte manierista que surgió en Italia a finales del siglo XVI y que, de forma semejante, introdujo una serie de alteraciones con respecto al arte renacentista que le precedió. Así, el cine manierista incorpora una serie de procedimientos de escritura que lo distancian del cine clásico de una forma más o menos sutil. “Aunque la forma relato sigue sin duda presente en ellos, resulta perceptible el debilitamiento de su densidad simbólica”¹⁷⁹.

En el estilo manierista se introducen ciertos elementos de virtuosismo formal en los procesos de escritura clásicos, lo que se manifiesta, por ejemplo, en la ubicación de la cámara. A diferencia del cine clásico, ahora se filmará desde el ángulo que aporte más ambigüedad al relato, pues el acto del héroe comienza a tornarse dudoso. El virtuosismo narrativo del cine manierista convertirá el trayecto del protagonista en un camino laberíntico, que “conducirá al espectador a la experiencia del engaño, a la duda insistente sobre la verdad o mentira” de los gestos y actos del héroe manierista¹⁸⁰.

En este modo de representación no hay lugar para la posición tercera de la cámara propia del clásico, que atestiguaba, hacía visible la mentira y, al mismo tiempo, explicaba quién era el mentiroso y su víctima. Si en el cine clásico el espectador solo accedía de manera limitada y funcional al punto de vista del héroe, en el manierista, la adopción de su punto de vista resulta mucho más insistente. Por esta vía, el espectador accede a su mirada, lo que, lejos de rendir cuentas de la verdad o la mentira del acto, nos devuelve la ambigüación de su sentido.

La posición de la cámara manifiesta de manera sutil, a través de la puesta en marcha de distintos mecanismos o preciosismos formales, su distancia con respecto al relato que narra. Traza, por ejemplo, movimientos autónomos a los de los personajes y se aleja de ellos en momentos decisivos. También opta por grabar a los personajes protagonistas tras ciertos obstáculos que dificultan al espectador observar aquello que está ocurriendo en el plano

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 578.

¹⁷⁸ Los primeros pasos del manierismo cinematográfico se remontan aproximadamente a los años cuarenta del siglo XX, cuando cineastas europeos como Alfred Hitchcock o Douglas Sirk se trasladaron a trabajar a Hollywood. Procedentes de un entorno cultural distinto, configurado por las vanguardias artísticas, estos directores se vieron obligados a adaptarse al sistema de representación clásico, de manera que la deriva manierista de su cine puede ser entendida, en buena medida, como una solución de compromiso, resultado de la confluencia de tendencias tan contradictorias. Durante los años cincuenta, la emergencia de una nueva generación de cineastas manifiesta de forma explícita el decaimiento previamente latente del sistema de representación clásico. Así, directores como Orson Welles o Stanley Donen afirmaron su estilo cinematográfico a través de un cierto desplazamiento con respecto al universo clásico.

¹⁷⁹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, op. cit., p. 580.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, p. 582.

narrativo. En primer lugar, este modo de filmar suscita la engañosa experiencia del protagonista manierista, caracterizado por su labilidad y ambigüedad. En segundo lugar, simboliza el hecho de que, en el manierismo cinematográfico, la representación (la puesta en escena, el montaje y la escenografía) se configura “de manera autónoma –implícitamente antagónica y por eso, finalmente, de modo estructuralmente perverso– con respecto al orden semántico de un relato que ha perdido su espesor simbólico”¹⁸¹.

En el modo de representación manierista, a diferencia de lo que ocurre en el clásico, no hay tarea, ni promesa que conduzca al héroe al encuentro con la geografía anatómica de la mujer, es decir, con la experiencia del acto sexual. Así, mientras que la posición de la mujer dispuesta a entregar su amor es equivalente en ambos modos de relato, en la posición masculina es bien reconocible una diferencia radical. El protagonista del cine clásico, como hiciera el del relato simbólico, nombra a la mujer y afronta la tarea que le hace sostener el Nombre del Padre. El del manierista, sin embargo, la descubre como puro espejismo imaginario, ya que nada –ninguna economía simbólica– la construye en otra dimensión.

En este sentido, la experiencia del espectador pasa necesariamente por descubrir el objeto de deseo como espejismo imaginario, pues en este modo de representación ninguna cifra escribe la ley que traza la vía para la construcción del deseo del sujeto y, como consecuencia, su acceso simbolizado al objeto de deseo es imposible.

3.2.3. Postclásico

En los años 1980 comienza la era del film postclásico¹⁸². Las películas de este período no renuncian –como en el caso de las vanguardias europeas– a la exhibición de “relatos potentes como los clásicos”¹⁸³, pero cabe destacar que su vacuidad es la principal diferencia con respecto a los modos de representación que le preceden. Los films postclásicos carecen de todo ordenamiento simbólico y se han convertido, llegados a este punto del siglo XX, en “máquinas espectaculares destinadas a conducir la pulsión visual de sus espectadores hasta su paroxismo”¹⁸⁴.

El espectador postclásico “ya no encuentra convincente la figura del héroe”, por lo que la rechaza y la percibe como “ingenua y maniquea”¹⁸⁵. Pero cree sin reparo alguno, “en el mal puro y letal que el psicópata [protagonista de muchos de los films de este período] encarna”¹⁸⁶. “Pues, después de todo, ese mal en el que cree y que acepta como una evidencia incuestionable no es otra cosa que la violencia ciega de lo real”¹⁸⁷. El Destinador aparece como un personaje

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 584.

¹⁸² Si bien la emergencia del cine postclásico se manifiesta masivamente en la década de 1980, cabe destacar que el estreno de *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock) en 1960 inaugura este modo de representación. Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El fantasma primordial”, en CASANOVA VARELA, Basilio, *Leyendo a Hitchcock. Análisis textual de North by Northwest*, Valladolid, Castilla ediciones, 2007, p. 25.

¹⁸³ *Ibíd.*, pp. 595-596.

¹⁸⁴ *Ídem.*

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 596.

¹⁸⁶ *Ídem.*

¹⁸⁷ *Ídem.*

sinistro y la tarea que encomienda al héroe (convertido en psicópata) también lo es. El mundo del relato, como consecuencia, se desmorona y “la locura” se filtra “por todos los resquicios”¹⁸⁸.

Formalmente destaca el uso masivo del plano subjetivo, tanto del psicópata como de su víctima, lo que puede generar “un asfixiante mecanismo de suspense que convoca al goce del atravesamiento –y de la aniquilación– del objeto: el ojo del espectador es arrastrado a la experiencia inmediata de lo real”¹⁸⁹. Asimismo, la cámara se sitúa allí donde pueda provocar en el espectador la más intensa identificación emocional posible¹⁹⁰. Éste, de hecho, comparte la visión del horror y participa del goce siniestro y sangriento del protagonista. En el cine postclásico estadounidense domina la posición psicopática de un *yo* que focaliza su mirada sobre sus puntos de goce; que se afirma a través de la desintegración del otro, en tanto protagonista de un acto pulsional que conduce a su aniquilación: el acto siniestro.

Ha desaparecido, pues, el doble eje (el de la Donación y el de la Carencia) que permitía configurar, de forma simbólica, la experiencia del encuentro sexual. En su lugar encontramos el desorden, la experiencia letal, la ausencia de dialéctica, la quiebra del sujeto y la aniquilación del otro.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, pp. 596-597.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, p. 597.

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 598.

ANÁLISIS CUANTITATIVO

4. Herramientas para la investigación: el uso del programa *Encuadres*

Hemos empleado la herramienta *Encuadres* para analizar cuantitativamente el capítulo piloto de *Mad Men*, “Smoke gets in your eyes” y procesar los datos obtenidos. Se trata de un programa informático creado por Jesús González Requena que, tras el desarrollo y la implementación de distintas aplicaciones, se ha convertido en un entorno digital que posibilita el análisis de los textos audiovisuales.

Por un lado, en esta parte de la investigación nos hemos centrado en cuantificar el número de escenas, planos y elipsis. Por otro lado, hemos hecho lo propio con el porcentaje de presencia escénica, visual y verbal de cada uno de los personajes del piloto. La presencia escénica es “la medida de tiempo en que un determinado personaje se halla presente en escena, con independencia de que se encuentre visible en imagen o en espacio fuera de campo”¹⁹¹. La visual es “la medida de tiempo durante el cual un determinado personaje se halla visible en la imagen”¹⁹². Y la verbal, “la medida de tiempo de la toma de la palabra de un personaje (en un vídeo determinado)”¹⁹³.

Por último, nuestra cuantificación se ha focalizado en averiguar el porcentaje de la duración de los planos en los que está presente el punto de vista visual de algún personaje. Distinguimos entre plano subjetivo y semisubjetivo primario y secundario. En un plano subjetivo el espectador tiene que percibir “que la cámara se encuentra en el mismo lugar que una instancia de visión” y que su campo de visión ofrece “lo que en ese momento esa instancia de visión ve”¹⁹⁴. El plano semisubjetivo no llega a ser subjetivo pero se aproxima. “Presenta en sus rasgos mayores el contenido visual de lo que en un momento dado mira un personaje y desde una angulación próxima a su mirada”¹⁹⁵.

Cuando en una escena se activen “dos puntos de vista visuales de dos o más personajes”¹⁹⁶, hemos de reconocer si éstos son equilibrados o si, por el contrario, estamos ante una situación de desigualdad. En el primer caso, consideraremos ambos puntos de vista como semisubjetivos secundarios. En el segundo caso, el plano que se corresponda más a “la mirada de uno de los personajes que a la de otro (ya sea por angulación, escala, etc.)”¹⁹⁷ será considerado semisubjetivo primario del primer personaje y secundario del segundo.

¹⁹¹ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El punto de vista en el texto audiovisual”, en Cuaderno de trabajo del grupo de investigación ATAD (Análisis del Texto Audiovisual. Desarrollos teóricos y metodológicos), [Texto inédito]. Creadas y actualizadas por Jesús González Requena, el director del grupo de investigación ATAD, estas definiciones han sido extraídas de “El punto de vista en el texto audiovisual”, cuaderno de trabajo del mencionado grupo.

¹⁹² Ídem.

¹⁹³ Ídem.

¹⁹⁴ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El punto de vista en el texto audiovisual”, en [www.gonzalezrequena.com](http://gonzalezrequena.com), 2015. Enlace: <http://gonzalezrequena.com/el-punto-de-vista-en-el-texto-audiovisual/> [Fecha de consulta: 12/04/2017].

¹⁹⁵ Ídem.

¹⁹⁶ Ídem.

¹⁹⁷ Ídem.

Si estamos ante una escena o un fragmento de la misma filmado según la dinámica de plano/contraplano, consideraremos primario “el primer plano de cada serie que sea introducido por *raccord* de mirada (ya sea *a priori* o *a posteriori*)”¹⁹⁸. A partir de este instante –siempre y cuando se mantenga la dinámica de plano/contraplano y los *raccords* de mirada–, consideraremos primarios “los planos de la serie que contenga una mayor focalización” y secundarios “los de la otra serie”¹⁹⁹. En el caso de que reconozcamos en ambas series “una focalización equivalente”, todos sus miembros serán considerados secundarios²⁰⁰.

Esta parte de la tesis se inscribe en un proyecto de investigación más amplio “Creación de una metodología de análisis y cuantificación del punto de vista visual en los textos audiovisuales”, que desarrolla el grupo ATAD, al que ya nos hemos referido, y que pretende examinar una amplia muestra de textos audiovisuales con el fin de obtener índices cuantitativos de la presencia de los distintos parámetros analizados (presencia escénica, visual y verbal y punto de vista). Con ello, se espera confirmar la relevancia de los datos obtenidos para caracterizar porcentajes por modos de representación (clásico, manierista y postclásico).

¹⁹⁸ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El punto de vista en el texto audiovisual”, (cuaderno), óp. cit.

¹⁹⁹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El punto de vista en el texto audiovisual”, (página web), óp. cit.

²⁰⁰ Ídem.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

5. Enmarcando *Mad Men* en el panorama académico actual

Mad Men ha sido objeto de estudio académico en distintas obras que, desde múltiples perspectivas, tratan una amplia variedad de temas relacionados con la serie, incluyendo su contexto mediático y social, las figuras del héroe y de la heroína en relación a distintos personajes, el feminismo, el narcisismo y el deseo, entre otros²⁰¹. A continuación, nos referiremos a los textos que resultan especialmente pertinentes para enmarcar el planteamiento y el desarrollo de esta tesis en el actual panorama académico, poniendo de relieve su carácter novedoso.

En primer lugar, destacamos los trabajos sobre el contexto mediático en el que se estrena la serie (la llamada “nueva Edad de Oro de la televisión”) por la relevancia social que ha adquirido. Su auge ha conducido a una proliferación de textos que celebran el formato serial, entre los que destaca un artículo publicado en *Cahiers du Cinema España*²⁰², una de las revistas más destacadas del entorno cinéfilo, donde las teleficciones actuales son descritas como “la ventana más fiable para diagnosticar las dinámicas de nuestro tiempo”²⁰³. Nos referimos a los estudios que, alejándose del texto para focalizar su atención en la industria audiovisual en que se enmarcan, han destacado el papel de la serie en el actual contexto televisivo, una época dorada del medio iniciada en la década de 1990 con el estreno de series como *Oz* (Tom Fontana, 1997-2003) y *The Sopranos* (*Los Soprano*, David Chase, 1999-2007). Ambas fueron emitidas por el canal de televisión por cable y satélite estadounidense HBO (Home Box Office), abanderado de esta “primera oleada de la tercera época dorada” televisiva²⁰⁴. A estas obras les sucedieron otras como *The Wire* (David Simon, 2002-2008) o *Boardwalk Empire* (Terence Winter, 2010-2014), series originales que intentaban llegar a sectores “concretos” de la población, “espectadores jóvenes, urbanos y de clase media-alta”²⁰⁵ que atraían la atención de los anunciantes.

En este sentido, el escritor y profesor universitario Jorge Carrión ha descrito a los telespectadores de series actuales como “agentes de la interpretación”, “microcríticos” y

²⁰¹ Cf. CARVETH, Rod y SOUTH, James B. (editores), *Mad Men and Philosophy. Nothing is as It Seems*, Nueva Jersey, John Wiley & Sons, 2010. Cf. VV.AA., *Guía de Mad Men. Reyes de la Avenida Madison*, Madrid, Capitán Swing, 2010. Cf. STODDART, Scott F. (editor), *Analyzing Mad Men. Critical Essays on the Television Series*, Carolina del Norte, 2011. Cf. NEWMAN, Stephanie, *Mad Men on the couch. Analyzing the Minds of the Men and Women of the Hit TV Show*, Nueva York, 2012. Cf. MARTIN, Brett, *Hombres fuera de serie. De Los Soprano a The Wire y de Mad Men a Breaking Bad. Crónica de una revolución creativa* [Traducción de Jorge Paredes], Barcelona, 2013. Cf. CRISÓSTOMO, Raquel y ROS, Enric (coordinadores), *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*, Madrid, 2015.

²⁰² En diciembre de 2011 se publicó el último número de *Cahiers du Cinema España*. Posteriormente, la editorial de la revista lanzó *Caimán (Cuadernos de Cine)*, publicación especializada en crítica cinematográfica que continúa con la labor de su predecesora.

²⁰³ Cf. REVIRIEGO, Carlos, “Nueva(s) vida(s) para las series norteamericanas. Amplitud de miras”, en *Cahiers Du Cinema España*, nº47, 2011, Madrid, p. 7.

²⁰⁴ Cf. MARTIN, Brett, *Hombres fuera de serie. De Los Soprano a The Wire y de Mad Men a Breaking Bad. Crónica de una revolución creativa*, óp. cit., p. 24.

²⁰⁵ Cf. CASCAJOSA VIRINO, Concepción, “Enmarcando *Mad Men*: elogio del contexto televisivo”, en VV.AA., *Guía de Mad Men. Reyes de la Avenida Madison*, Madrid, Capitán Swing, 2010, pp. 11-20.

“hermeneutas” de un universo al que denomina como “teleshakespeareano”²⁰⁶. Porque también son “hijos de sus lecturas, de sus gustos, de su compleja cultura”²⁰⁷. Por ello, un aspecto relevante para el espectador de *Mad Men* se relaciona con el reconocimiento o el descubrimiento de las relaciones intertextuales de la serie con obras culturales provenientes del cine o de la literatura. Desde esta perspectiva y siguiendo una línea cercana a la que adoptaremos en el análisis de este trabajo, Christopher Bigsby alude al diseñador gráfico Saul Bass y su trabajo como diseñador de los créditos del film *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a murder*, Otto Preminger, 1959), como referente de la cabecera de la serie²⁰⁸. Y, en este sentido, se refiere a los films *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) y *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959) obras inspiradoras para *Mad Men*. Respecto a las obras literarias, Bigsby señala la novela *Atlas Shrugged* (1957) de Ayn Rand como un referente importante para algunos de los personajes de *Mad Men*. Bigsby describe esta obra, que en España se publicó bajo el título *La rebelión del Atlas*, como “una novela de distopía que advierte acerca de los peligros de las interferencias del gobierno y celebra el interés propio liberal”²⁰⁹. “Encaja”, sostiene el autor, “con el conservadurismo de una agencia de publicidad [la Agencia de publicidad Sterling Cooper alrededor de la que se construye gran parte del relato de la serie] que desea lanzarse a hacer negocios con Richard Nixon en la campaña presidencial de 1960”²¹⁰. El autor también ha nombrado a John Cheever, escritor estadounidense al que nos referiremos en el análisis, como uno de los puntos de referencia para Matthew Weiner, creador de la serie que nos ocupa. Leyó sus historias durante el décimo curso y tiene una copia de su trabajo en la estantería de su oficina²¹¹.

El propio Weiner expresa su admiración por este escritor de relatos en una entrevista que ha sido publicada en la revista *The Paris Review*²¹² y en el libro *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*²¹³. Cheever “está por todas partes en *Mad Men* [...] La verdad es que los cuentos de Cheever funcionan como capítulos de series en los que no se repite información sobre los personajes; te atrapan desde el principio”²¹⁴, asegura Weiner. En otra entrevista publicada en el periódico *The Sunday Times*, el autor explica en qué sentido su trabajo como guionista, supervisor de producción y productor ejecutivo para la serie *Los Soprano* le ha dado “oportunidades y status”²¹⁵ para desarrollar su propio proyecto en el mundo de la televisión. “Mi asociación con ese increíble éxito televisivo me permitió ir a AMC y ser tratado como alguien cuyas ideas serían respetadas”, señaló Weiner, que, en contraste, también ha subrayado las dificultades que encontró en sus inicios para reunirse con ejecutivos de la HBO y presentarles el proyecto de *Mad Men*. Así que cuando finalizó *Los Soprano*, el propio David

²⁰⁶ Cf. CARRIÓN, Jorge, *Teleshakespeare*, Madrid, Errata Naturae, 2011, p. 29.

²⁰⁷ Ídem.

²⁰⁸ Cf. BIGSBY, Christopher, *Viewing America. Twenty-First-Century Television Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 370-371.

²⁰⁹ *Ibíd.*, p. 367. Todas las citas provenientes del inglés han sido traducidas por la autora.

²¹⁰ Ídem.

²¹¹ *Ibíd.* p. 366.

²¹² Cf. CHELLAS, Semi, “Matthew Weiner, The Art of Screenwriting”, en www.theparisreview.org, 2014. Enlace: <https://www.theparisreview.org/interviews/6293/matthew-weiner-the-art-of-screenwriting-no-4-matthew-weiner> [Fecha de consulta: 10/04/2017].

²¹³ Cf. CHELLAS, Semi, *Así hacemos Mad Men*, en VV.AA., *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*, Madrid, Errata Naturae, 2015, p. 13.

²¹⁴ *Ibíd.*, p. 17.

²¹⁵ Cf. WILSON, Benji, “Coming up, after the break”, en www.thetimes.co.uk, 2012. Enlace: <https://www.thetimes.co.uk/article/coming-up-after-the-break-pjpk997dgnl> [Fecha de consulta: 10/04/2017].

Chase, creador de esta serie, presentó el guion de Weiner a la HBO, pero no recibió respuesta²¹⁶. Sin embargo, la AMC (American Movie Classics), con el ejecutivo de marketing Charlie Collier a la cabeza, se interesó por la serie que se estrenó en ese canal por cable el 19 de julio de 2007. Desde esa fecha hasta el 17 de mayo de 2015, se han emitido las siete temporadas que componen *Mad Men* (cada una consta de trece episodios, excepto la última que tiene catorce), una exitosa serie que ha recibido numerosos premios como el *Primetime Emmy*²¹⁷ o los premios que otorga el Instituto de Cine Americano²¹⁸. A partir de esta nueva incorporación a su parrilla, el canal AMC comenzó a construir una nueva identidad de marca basada en el “prestigio” y “una programación organizada en torno a un género o una audiencia especializada”²¹⁹. Una estrategia que ha resultado exitosa desde el punto de vista industrial, ya que tanto los ingresos por publicidad, como las cuotas de los afiliados, han aumentado lo suficiente como para que esta inversión haya resultado rentable²²⁰.

Desde el punto de vista de los cambios que se han producido en el modelo financiero de la televisión norteamericana, la actual etapa televisiva en la que se enmarca *Mad Men* se caracteriza por “el marketing de marca, en el que la creación de identidades corporativas fuertes y distintivas es el elemento central”²²¹. Se trata de un sistema televisivo que convive tanto con el denominado modelo TVI, como con el TVII. El primero prevaleció entre 1948 y 1975, cuando “los programas se dirigían al mayor número de espectadores masivos”, a lo que Concepción Cascajosa se refiere como “marketing de masas”²²². El segundo hizo lo propio durante el período comprendido entre 1975 y 1995, espacio de tiempo en el que las televisiones trataron de “llegar a determinados perfiles demográficos (edad, sexo, nivel económico)”²²³. En este contexto, las series televisivas ocupan “un lugar destacado de la sociedad occidental”²²⁴. Tanto es así, que el ex presidente de EE.UU., Barack Obama, se refirió a *Mad Men* en su discurso del Estado de la Unión el 28 de enero de 2014²²⁵. Su frase –“Ya es hora de acabar con normativas laborales que pertenecen a un capítulo de *Mad Men*” – provocó gran impacto en los medios y en las redes sociales, lo que, de acuerdo con Cascajosa, confirma que se puede hablar de series “en casi igualdad de condiciones a películas y novelas”²²⁶. Asimismo, para Juan J. Vargas-Iglesias, las series actuales son la nueva “alta cultura popular” y “la prueba de que la clase media, con el acceso masivo a la universidad, la democratización de la cultura y la generalizada multiplicación mediática e informativa, ha conquistado la en apariencia acotada cima de las más inteligentes formas de expresión”²²⁷.

²¹⁶ Cf. BIGSBY, Christopher, *Viewing America. Twenty-First-Century Television Drama*, óp. cit., p. 361.

²¹⁷ Las cuatro primeras temporadas de *Mad Men* (estrenadas en 2007, 2008, 2009 y 2010) han sido galardonadas con ese premio.

²¹⁸ Durante los años 2007, 2008, 2009, 2010, 2012, 2013, 2014 y 2015, la serie ha ganado distintos premios del Instituto de Cine Americano

²¹⁹ *Ibíd.* p. 13.

²²⁰ *Ibíd.* p. 14.

²²¹ Cf. CASCAJOSA VIRINO, Concepción, *La cultura de las series*, Barcelona, Laertes, 2016, p. 35.

²²² *Ídem.*

²²³ *Ídem.*

²²⁴ *Ibíd.*, p. 12.

²²⁵ *Ibíd.*, p. 11.

²²⁶ *Ibíd.*, p. 12.

²²⁷ Cf. VARGAS-IGLESIAS, Juan J., “Lo que está muerto no puede morir”, en VARGAS-IGLESIAS, Juan J. (coordinador), *Los héroes están muertos. Heroísmo y villanía en la televisión del nuevo milenio*, Palma de Mallorca, Dolmen, 2014, p. 7.

Vargas-Iglesias ha coordinado una obra en la que distintos colaboradores reflexionan en torno a la figura del héroe en destacadas series del panorama televisivo actual, incluyendo *Mad Men*. En su capítulo introductorio, en el que fija el tono y las líneas directrices de este texto, sostiene que hay dos tipos de héroes: el clásico y el romano. El primero lo asocia a autores de referencia como Joseph Campbell o Vladimir Propp, uno de los antropólogos clave –tal y como nos hemos referido a él en el marco teórico– para describir la figura del héroe, según la abordamos en esta tesis. Para Vargas-Iglesias, el héroe clásico es “alguien que entrega su vida a algo que se encuentra muy por encima de él”²²⁸. Se trata de “un héroe mítico, cuya noción, aunque significativa, resulta ciertamente limitada, y en todo caso sostenida por un ‘supuesto de buena intención’ que guía los actos del personaje”²²⁹. Su formulación, sostiene el autor, se olvida del segundo tipo de héroe (el romano), que es “anterior” y también “clásico”: “el héroe tal como se entendía en una Roma imperial que ulteriormente absorbió gran parte de la cultura helénica para acabar desencadenando los períodos históricos descritos”²³⁰. “Era básicamente un centurión condecorado”, prosigue Vargas-Iglesias, “un hombre de guerra con una estructura ética estratégica y consecuencialista, un ‘hombre de hombres’ más allá de toda moral que, como Julio César, amaba la traición pero odiaba al traidor”²³¹. En esta estela del héroe romano, que el propio autor rebautiza como “héroe villanesco” o “antihéroe”, sitúa al protagonista de la serie que nos ocupa, Don Draper. Afirma que es un “estratega de raza, castrado por la cultura del consumo y lo inmediato que él mismo promociona”²³².

En una de las reflexiones de Vargas-Iglesias que más se aproxima al enfoque de esta tesis doctoral, el autor sostiene que el espectador que se acerca al panorama televisivo actual (aquí incluye el conjunto de series al que se hace referencia en esta obra: *Mad Men*, *The Shield*, *The Wire*, *Boardwalk Empire* y *The Walking Dead*, entre otras) asiste a “un derrumbe progresivo de la figura paterna”, que asocia al momento de “quiebra patriarcal” en el que nos encontramos²³³. En este sentido, caracteriza a Don Draper como un personaje que “se afana en prescindir de toda referencia legal que no sea la suya propia, ahogando su identidad y su semblante en una oscuridad inasequible”²³⁴. En esta misma obra, el investigador Óscar García describe el trayecto del protagonista de *Mad Men* como “el nuevo periplo del (post)héroe”²³⁵. Una de las diferencias de éste con respecto al héroes anteriores entre los que incluye cowboys o soldados, señala el autor, se fundamenta en que “los dones que trae [Don Draper] de vuelta al regresar de sus aventuras ya no revierten en bien común sino en beneficio particular”, lo que relaciona con la “triunfante sociedad capitalista”²³⁶.

Siguiendo esta temática relacionada con el heroísmo y las acciones heroicas, la guionista, *blogger* y profesora universitaria Isabel Vázquez ha escrito un monográfico sobre el personaje de Peggy Olson titulado *Me llamo Peggy Olson. El retrato de una auténtica heroína*

²²⁸ *Ibíd.*, pp. 9-10.

²²⁹ *Ídem.*

²³⁰ *Ídem.*

²³¹ *Ídem.*

²³² *Ídem.*

²³³ *Ibíd.* p. 11.

²³⁴ *Ibíd.*, pp. 12-13.

²³⁵ Cf. GARCÍA, Óscar, “Álbum familiar del héroe americano”, en VARGAS-IGLESIAS, Juan J. (coordinador), *Los héroes están muertos. Heroísmo y villanía en la televisión del nuevo milenio*, Palma de Mallorca, Dolmen, 2014, pp. 140-141.

²³⁶ *Ídem.*

entre los *Mad Men*²³⁷. Su escritura es muy coloquial y se aleja del tono académico de la mayoría de obras a las que nos referimos en este estado de la cuestión, pero, pese a ello, el hecho de que se acerque con detalle al personaje de Peggy, una de las mujeres de *Mad Men* en las que nos centramos en esta tesis, convierte esta obra en merecedora de ser considerada. La autora, tal y como sostenemos en el análisis de nuestro trabajo, también reconoce en Clarice Starling, la protagonista de *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991), a un personaje inspirador para la creación del de Peggy. “Como Clarice Starling”, afirma la autora en referencia al personaje femenino de *Mad Men*, “es pequeñita y aparentemente inofensiva [...] A pesar de su juventud, de su candidez, de su fragilidad, no parece intimidada por las procaces insinuaciones de sus compañeros de oficina”²³⁸. La autora, que define a Peggy como “una heroína clásica, limpia, honrada, cabal”²³⁹, adquiere un tono en exceso complaciente con este personaje femenino, reconociendo aspectos negativos relacionados con la mayoría de los personajes de esta serie (por ejemplo, se refiere a Pete Campbell como un “mindundi”²⁴⁰, a Ken Cosgrove como un “gallito”²⁴¹ y a Paul Kinsey como un “mediocre”²⁴²), pero erigiéndose defensora de un personaje que, como el resto, también tiene sus luces y sus sombras. Así, mientras que considera a Don un egoísta²⁴³ por obligar a su pupila a trabajar hasta altas horas de la noche, cuando Peggy actúa de forma similar, lo justifica porque “aspira a la excelencia y eso demanda tanto de los jefes como de la gente a su cargo”²⁴⁴. Por ello, cabe destacar que los juicios de valor atraviesan esta obra, constituyendo el sentido tutor del texto. Un sentido tutor que veda la emergencia de la letra del film, una cuestión de la que nos ocuparemos detalladamente en nuestro análisis²⁴⁵.

Centrémonos en el campo de investigación de los estudios culturales, perspectiva desde la cual se ha elaborado un gran número de trabajos sobre la serie. David P. Pierson, profesor e investigador especializado en estudios sobre los medios de comunicación, se ha ocupado del análisis de *Mad Men* desde la temática del deseo, un punto de partida que coincide, *a priori*, con el que motiva esta tesis doctoral. En su texto “Unleashing a Flow of Desire. Sterling Cooper, Desiring-Production, and the Tenets of Late Capitalism”, que tiene como principal referencia bibliográfica la obra *El Anti-Edipo* (Gilles Deleuze y Félix Guattari, 1972), define el deseo como “una fuerza real, productiva, que existe antes de la formación del lenguaje, la

²³⁷ Cf. VÁZQUEZ, Isabel, *Me llamo Peggy Olson. El retrato de una auténtica heroína entre los Mad Men*, Barcelona, Series B, 2015.

²³⁸ *Ibíd.*, p. 11.

²³⁹ *Ibíd.*, p. 10.

²⁴⁰ *Ibíd.*, p. 51.

²⁴¹ *Ibíd.*, p. 99.

²⁴² *Ibíd.*, pp. 82-83.

²⁴³ *Ibíd.* p. 64.

²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 115.

²⁴⁵ En el análisis textual, metodología que rige nuestro trabajo, el sentido tutor del texto, es decir, los discursos políticos e ideológicos que puedan conformarlo, han de ser superados. Porque “la ideología es siempre campo de reconocimiento afirmativo, de blindaje yoico a través de la adhesión a enunciados que se viven como indiscutibles”. Se trata, entonces, de hacer emerger la experiencia estética, que remueve “todo campo de evidencias narcisistas para devolver una interrogación que afecta al ámbito más íntimo de la experiencia del sujeto”. Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Un amanecer de pesadilla”, en Zapater, Juan (editor), *El camino del cine europeo II. Cuatro miradas (Eisenstein, Lang, Bresson, Fellini)*, Pamplona, Artyco, 2005.

representación o las subjetividades”²⁴⁶. Es, tal y como afirma Pierson, una fuerza “suelta, activa, que está cercana a la concepción freudiana de la libido”²⁴⁷. Así, de acuerdo con el autor, el complejo de Edipo “sirve para asegurar que todo el deseo humano está circunscrito al individuo y a la familia nuclear y tradicional, y que solo a una pequeña cantidad de deseo residual tratado como mercancía se le permite ser vertido en el dominio social, que es regulado por las relaciones de económicas del capital”²⁴⁸. En esta línea, “el proceso de edipización sirve como cemento social del capitalismo tardío porque funciona para mantener unida la estructura social asegurándose de que la familia o el triángulo edípico es el principio de organización primario en las sociedades modernas”²⁴⁹. Estamos ante una conceptualización del deseo y del complejo de Edipo que presenta diferencias fundamentales con respecto a los planteamientos teóricos que guían este trabajo, tal y como han sido expuestos en el marco teórico. Además, Pierson sostiene que las campañas publicitarias realizadas por el protagonista de la serie (Don Draper) y sus compañeros, que recorren una parte importante de *Mad Men*, respaldan “la centralidad de la red familiar en la vida social y la memoria pública”, “reforzando el triángulo edípico y la red familiar”²⁵⁰. Subtramas de la serie que, según el autor, contribuyen a estandarizar “identidades de género heterosexuales” que, de nuevo, servirían para “reforzar el complejo de Edipo”²⁵¹. Nos encontramos, de nuevo, ante un texto en el que domina el sentido tutor del texto.

Desde un punto de vista psicoanalítico, la doctora Stephanie Newman se ha referido en su ensayo *Mad Men on the couch. Analyzing the Minds of the Men and Women of the Hit TV Show*, a las relaciones entre la serie y el narcisismo, un tema de considerable interés para esta tesis. Una de las referencias principales de la autora la encontramos en la obra de Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations* (1979). Según Newman, Lasch situó el narcisismo en “una tendencia cultural mayor”, describiéndolo como “un movimiento sísmico que había ocurrido en América: una sociedad constituida por egocéntricos, narcisistas frívolos que colectivamente han venido a abrazar lo superficial”²⁵². El desorden de personalidad narcisista, afirma la autora, describe a “un individuo aparentemente arrogante que trata de compensar un yo frágil, caracterizado por una autoestima constantemente baja y sentimientos de vacuidad”²⁵³. Características que, según Newman, pueden ser fácilmente reconocibles en “la lucha” de Don “con su autoestima y sus dificultades con las relaciones”, ya que sufre pese a tener una casa y una familia. Además, “no tolera los límites”; “maltrata” a las mujeres en sus relaciones; y tiene “actitudes exageradas” hacia sus clientes y compañeros²⁵⁴. De nuevo, el sentido tutor y los juicios de valor, diametralmente opuestos al análisis minucioso –al pie de la letra– que aquí presentamos, inundan esta obra.

²⁴⁶ Cf. PIERSON, David P., “Unleashing a Flow of Desire. Sterling Cooper, Desiring-Production, and the Tenets of Late Capitalism”, en STODDART, Scott F. (editor), *Analyzing Mad Men. Critical Essays on the Television Series*, Carolina del Norte, 2011, pp. 79-94.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 81.

²⁴⁸ *Ídem.*

²⁴⁹ *Ídem.*

²⁵⁰ *Ibid.*, pp. 83-84.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 83.

²⁵² Cf. NEWMAN, Stephanie, *Mad Men on the couch. Analyzing the Minds of the Men and Women of the Hit TV Show*, óp. cit., p. 25.

²⁵³ *Ibid.*, p. 27.

²⁵⁴ *Ídem.*

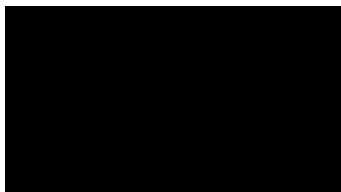
Por último, hemos de destacar el artículo de Jesús González Requena titulado “Crónicas del vacío”²⁵⁵. Se trata de un análisis de la cabecera de la serie que pone de manifiesto dos de las referencias cinematográficas de la serie: *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) y *Matrix* (Wachowski Brothers, 1999). Asimismo, subraya una de las ideas principales de *Mad Men*: el desvanecimiento del entorno como modo de caracterizar la vivencia del protagonista, una cuestión que trataremos en profundidad en esta tesis, que, en parte, supone una prolongación y profundización en algunos de los planteamientos que el autor anota en su artículo.

²⁵⁵ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Crónicas del vacío”, en VV.AA., *Guía de Mad Men. Reyes de la Avenida Madison*, Madrid, Capitán Swing, 2010, pp. 21-30.

SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS TEXTUAL DE *MAD MEN*

6. Una figura densa ante una realidad inmaterial

Un fotograma negro inaugura la cabecera²⁵⁶ de *Mad Men*.



Su apartamento, ejecutado a través de una suerte de desvanecimiento gradual, permite la emergencia de aquello que cubría por completo, es decir, del contenido latente²⁵⁷.



Aparece en plano semisubjetivo la representación animada de la figura del protagonista de la serie, Don Draper, y de aquello a lo que parece mirar, su despacho. De manera simultánea, en la banda sonora una melodía neutra y repetitiva se intensifica²⁵⁸. El personaje es presentado como una figura densa y negra que se recorta nítidamente sobre un espacio mucho más etéreo que ella misma.

Por otro lado, hallamos en el fondo de la imagen, en la realidad desplegada ante él, un lugar carente de densidad y de materialidad. Prueba de ello es la transparencia de los objetos que lo conforman: a través de una de las sillas, por ejemplo, es posible contemplar dos de los pies de la mesa. Por lo demás, el espectador carece en esta cabecera de referencias espaciales y temporales concretas.

²⁵⁶ La cabecera de *Mad Men* puede ser considerada un homenaje a la obra del diseñador gráfico Saul Bass, quien, después de trabajar en publicidad, reinventó el diseño de los títulos de crédito a mediados de la década de 1950, cuando trabajó a las órdenes de directores como Otto Preminger (*Carmen Jones*, 1954; *The Man With the Golden Arm*, 1955; *Anatomy of a Murder*, 1959), Alfred Hitchcock (*Vertigo*, 1958; *North by Northwest*, 1959; *Psycho*, 1960) o Billy Wilder (*The Seven Year Itch*, 1955).

²⁵⁷ Iván Bort Gual reparó en la peculiaridad del inicio de la cabecera de la serie: “La entrada desde negro del *opening* de *Mad Men* se produce mediante un suave fundido encadenado, algo que es poco frecuente – por no decir un caso prácticamente único– en la irrupción del primer fotograma en estas secuencias. Podría decirse que desde la primera decisión formal de la serie ya se ejecuta una clara declaración de intenciones: el ritmo pausado y la aquietada intensidad en la atmósfera de su paciente narrativa se coordina desde la aparición misma de la imagen primigenia del show, pues se trata de una serie que rechaza el uso tanto del *previously* como de logo de apertura –que sería de AMC en este caso– de modo que el impacto inicial con el espectador es, precisamente, el fotograma inaugural de su *opening*”. Cf. BORT GUAL, Iván, “*Mad Men*: el hombre que cae. El *opening* de las series de televisión como epítome de sus características y de contenido. Aproximación a un caso de estudio paradigmático”, en www.aeictarragona.org, 2016. Enlace http://www.aeic2012tarragona.org/comunicacions_cd/ok/375.pdf [Fecha de consulta: 07/01/2016]

²⁵⁸ Suena el tema “A Beautiful Mine” de Ramble Jon Krohn (RJD2), canción perteneciente al disco *Magnificent City* (Decon, Project Blowed, 2006).

Desde el inicio, por tanto, el espectador contempla dos representaciones extremas:



La figura densa frente a la realidad inmaterial.

En la puesta en escena dominan las líneas rectas, tanto verticales como horizontales.



Este dominio, acentuado por el medido movimiento de la cámara que se aleja del fondo de pesadilla, aumentando así la sensación de profundidad de campo, es quebrado por el movimiento rotativo de las aspas del ventilador que contemplamos en el fondo, como apoyado en la repisa de una ventana.



Reconocemos el movimiento circular y sin límites del ventilador como centro de este punto de ignición del texto en el que nos encontramos. Ahora, la figura intensamente negra da un paso atrás con respecto a la realidad hueca. Pero, al mismo tiempo, es suscitada otra cuestión, ya que este retroceso ni siquiera pareciera voluntario, sino que podría entenderse que es provocado por el mecánico movimiento del ventilador, que estaría, por tanto, desplazando a la figura.

7. El *glamour* ciega tus ojos

Tras el último corte en negro de la cabecera, los creadores de la serie lanzan un mensaje escandido al espectador.



Coros musicales: Ba-ba-bah

Los fragmentos de este mensaje se descomponen y se superponen por separado a través de distintos fundidos encadenados, de forma ordenada y en color blanco para provocar contraste

con respecto al fondo negro. En primer lugar leemos el título de la serie en mayúsculas, que significa literalmente “hombres locos”. Al mismo tiempo, una nota de piano da la señal al coro para que comience en la banda sonora la introducción del tema “Band of gold” interpretado por Don Cherry²⁵⁹. Se trata de un fragmento en el que cuatro o cinco voces cantan al unísono imitando el estilo *Doo-wop*. El “anillo de oro”, que da título a esta canción pop, es un símbolo de compromiso, pues se refiere explícitamente a la alianza con la que los enamorados representan su unión fiel, sincera y perpetua en la ceremonia matrimonial.



Coros musicales: Ba-ba-ba-ba-bah

En segundo lugar, se advierte al espectador de que *Mad Men* es un “término acuñado a finales de la década de 1950 para describir a los ejecutivos publicitarios de la Avenida Madison”. Esta locura, a la que bien explícitamente hace referencia el título de la serie se extiende de forma genérica, desde este instante, a los ejecutivos del mundo de la publicidad, cuyo centro neurálgico es la neoyorkina Avenida Madison. La introducción musical va *in crescendo*, adquiriendo cada vez más fuerza. Además de las voces, son reconocibles una batería y un piano.



Coros musicales: Ba-ba-ba-ba-ba-ba-ba-ba-ba-bah

El tercer enunciado, “ellos mismos lo acuñaron”, cambia la percepción del mensaje ya que pasamos del *ellos eran vistos como locos* a ellos *se veían a sí mismos* de este modo. O sea que no sólo participaban de una cierta locura, sino que eran conscientes y quizás hacían bandera de ello. Además, en el preciso momento en el que ha aparecido este tercer enunciado, ha aumentado todavía más la intensidad del coro.



Al mensaje que hacía referencia a la locura con la que se relacionaba a la profesión de publicista en la época, le sucede el plano que inaugura el capítulo piloto de esta serie, y que evoca

²⁵⁹ Don Cherry grabó esta versión en 1955, época en la que alcanzó la quinta posición en las listas de éxitos de EE.UU. La canción desprende la sofisticación propia de un *crooner* o cantante melódico con un estilo muy similar al de Frank Sinatra o Bing Crosby. El apogeo de este estilo, que encuentra sus referencias principales en el *Bel canto* de la ópera y en los intérpretes vocales de jazz, se produjo entre las décadas de 1940 y 1960. El *glamour* que lo envuelve se puede enmarcar en el contexto que rodeaba al sector publicitario durante la década de 1960.

necesariamente el *glamour* del estilo *art déco*²⁶⁰. La locura y el *glamour* son traídos a colación insistentemente por distintos profesionales del sector de la publicidad para definir el ambiente publicitario en el documental *Advertising the American Dream* (Tony Gerber, 2008)²⁶¹. El director creativo de la prestigiosa Agencia de Publicidad *Ogilvy & Mather*, Chris Wall, asegura que “hay un elemento de locura relacionado con el negocio”²⁶². “Algunos a veces describen a la gente del sector publicitario como *Mad Men* y es porque el negocio es bastante insano”, prosigue Wall²⁶³. John Bernback, presidente y jefe de operaciones de *Not Tadtional Media*, describe la década de 1960 como un tiempo en el que ocurrían “bastantes cosas salvajes y locas”²⁶⁴. De acuerdo con Bernback, “era de lejos lo más divertido que podías hacer con la ropa puesta”²⁶⁵. Arlene Manos, presidenta de las publicistas de Nueva York, recuerda que durante los años sesenta “ser un publicista no era algo que fuese admirado”, aunque “apenas un poco después se puso de moda” y “surgió toda la cosa del *glamour*”²⁶⁶.



Al mismo tiempo, la posición de la cámara manifiesta de manera sutil una distancia con respecto al relato que se narra. Los elementos visuales que están más próximos a la mirada del espectador, un cristal y una columna decorados con motivos *art déco*, empañan la mirada del espectador y enturbian su visibilidad. Así pues, en este plano inaugural apenas alcanzamos a vislumbrar a un camarero con camisa blanca que trabaja en el Lenox Lounge, el mítico club de jazz de Harlem en el que fue grabada esta primera escena²⁶⁷. Podemos afirmar, siguiendo el

²⁶⁰ El movimiento artístico conocido como *art déco* alcanzó su máxima popularidad en la década de 1920, durante la etapa conocida como los “Felices años veinte”, “Los años locos” (*Roaring Twenties*) o la “Edad del jazz” (*Jazz Age*), expresiones que hacen referencia a un período de prosperidad económica y cultural en EE.UU. El *glamour* de este movimiento ha sido considerado una reacción ante la austeridad que tuvo lugar durante la Primera Guerra Mundial, así como al fantasma del acercamiento de la Segunda Guerra Mundial. Este período próspero finalizó el 29 de octubre de 1929 como consecuencia de la caída del mercado de valores de la bolsa. El crack del 29 fue la quiebra financiera más devastadora de la historia de los Estados Unidos hasta la fecha.

²⁶¹ Este documental se incluye en los extras de varias ediciones del DVD de la primera temporada de *Mad Men*. Cf. WEINER, Matthew, *Mad Men*. Temporada 1, (Lions Gate, EE.UU., 2007), DVD, Madrid, Aurum Producciones, 2008. Cf. WEINER, Matthew, *Mad Men*. Season 1, (Lions Gate, EE.UU., 2007), DVD, Hamburgo, Universal Pictures Germany, 2009.

²⁶² Ídem.

²⁶³ Ídem.

²⁶⁴ Ídem.

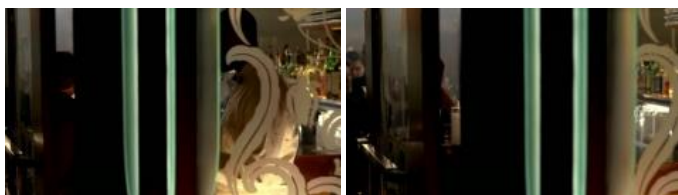
²⁶⁵ Ídem.

²⁶⁶ Ídem.

²⁶⁷ El Lenox Lounge fue fundado en 1939 por Dominic Greco. En este club actuaron grandes artistas de jazz como Billie Holiday, Miles Davis o John Coltrane. Además, el local fue patrocinado por uno de los poetas del “Renacimiento de Harlem” (*Harlem Renaissance*), Langston Hughes, y por el activista por los derechos de los afroamericanos, Malcom X. Este hecho trae a colación uno de los fenómenos clave de la década de los 60 en la que está ambientada esta serie: los movimientos contraculturales relacionados con el movimiento afroamericano por los derechos civiles en EE.UU. De acuerdo con Raúl Eguizábal Maza, en esta época una parte de la población norteamericana encabezó luchas “por un mundo mejor y por una sociedad más libre e igualitaria”. Inquietudes que construyen parte del trasfondo contextual de *Mad Men* ya que paralelamente “la publicidad fue también cambiando, adaptándose a los nuevos tiempos, tanto en sus mensajes como en su vertiente profesional”. Así, las agencias “empezaron a modificar sus plantillas”

título que da nombre a este piloto –“El humo ciega tus ojos”²⁶⁸– que en este plano inaugural “el *glamour* (del estilo *art déco*) ciega tus ojos (los ojos del espectador)”.

Se revela, además, la insistencia por interponer una distancia entre el protagonista de *Mad Men*, que será presentado por primera vez en el interior de este club, y el espectador. Una distancia característica del cine manierista, que “es la huella de la desconfianza con respecto al sistema de valores que impregnaron a los relatos clásicos”²⁶⁹. Pues este elemento formal notable de la serie remite al modo de representación manierista que en los años inmediatamente anteriores a la década de 1960 alcanzó su punto cumbre. Recordemos que los films dirigidos en ese período por Alfred Hitchcock, *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), *Vértigo* (*Vertigo*, 1958) y *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959), pueden ser considerados los textos insignia de ese modo de representación²⁷⁰.



Banda sonora: I've never...
Banda sonora: Nunca he...²⁷¹

Nos asomamos a este local poco a poco desde el exterior hacia el interior. En el tema de la banda sonora se produce un silencio que supone un parón en la canción y marca el fin de la introducción y el inicio de la parte vocal. A continuación, escuchamos la voz de Don Cherry y, junto a él, también se incorporan los instrumentos de viento. El coro, lejos de desaparecer, va a acompañar al vocalista durante gran parte del tema.



Banda sonora: ...wanted...
Banda sonora: ...querido...

En este plano secuencia descriptivo, ejecutado a través de un travelling, la cámara apoya su movimiento en el del camarero que se dispone a salir de la barra.

y se abrieron a “minorías étnicas”, por lo que aparecieron, además, “nuevos tipos de consumidores y nuevas clases de mensajes”. Cf. EGUIZÁBAL MAZA, Raúl, *Historia de la publicidad*, Madrid, Editorial Eresma & Celeste Ediciones, 1998, p. 393.

²⁶⁸ “Smoke gets in your eyes” es el título original del capítulo en inglés. Se corresponde también con el título de una canción popular compuesta por Jerome Kern para el musical *Roberta*, estrenado en Broadway en 1933 y adaptado a la gran pantalla dos años después por el director William A. Seiter. Este musical, protagonizado por Irene Dunne, Fred Astaire y Ginger Rogers, fue un éxito.

²⁶⁹ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Madrid, Castilla Ediciones, [2006] 2012, p. 584.

²⁷⁰ Cf. CASANOVA VARELA, Basilio, *Leyendo a Hitchcock. Análisis textual de North by Northwest*, Madrid, Castilla Ediciones, 2007, p. 30.

²⁷¹ Salvo indicación expresa, las letras de las canciones de la banda sonora de *Mad Men* y los distintos diálogos que aparecen en la serie han sido traducidos del inglés al español por la autora de la tesis.



Banda sonora: wealth untold...

Banda sonora: un lujo incommensurable...

Contemplamos el panorama general: grupos de jóvenes de clase media-alta, cuya indumentaria se configura a través de la combinación de traje de chaqueta y corbata, se divierten después del trabajo.



Banda sonora: My life has one design. A simple little band...

Banda sonora: Mi vida tiene un diseño. Un simple anillo...

Un movimiento de cámara lateral fija nuestra atención en un personaje solitario sentado de espaldas. A través de un zoom, la cámara dirige la atención del espectador hacia el protagonista. Su figura y su postura son iguales que las que hemos visto en la cabecera.



Se señala así, a través de la rima visual, la continuidad entre la cabecera y la primera escena de la serie. El espectador contempla, de nuevo, al protagonista frente a un fondo que, precisamente por estar desenfocado, parece etéreo. En el bullicio de este club nocturno, bañado por el alcohol y el humo de los cigarrillos, destaca, igual que ocurría en la cabecera, la figura oscura de Don confrontada a un fondo borroso, desdibujado, mucho menos definido que él mismo. El plano presenta la configuración típica de un plano semisubjetivo sin serlo propiamente, ya que, como veremos a continuación, en sus rasgos mayores no presenta el contenido visual de lo que en este momento dado mira el protagonista.



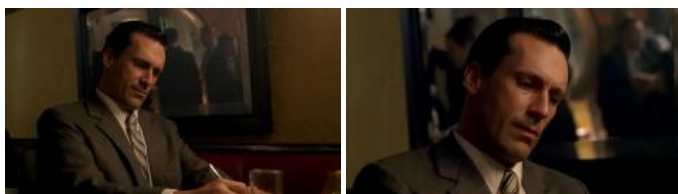
Banda sonora: of gold... to prove that you are mine.

Banda sonora: de oro... para probar que eres mía.

La imagen presenta finalmente el rostro de este atractivo personaje tenso, absorto, preocupado, muy concentrado en la escritura. Viste un elegante traje gris oscuro, una camisa blanca y una

corbata a rayas negras y grises. Sin duda, hay un fondo de angustia en él cuando se enfrenta a su particular batalla para encontrar la idea que va a ser el principio de una nueva campaña publicitaria. El énfasis en el aspecto creativo de la publicidad fue uno de los cambios fundamentales que se produjeron en el sector durante la década de 1960 y, de este modo, va a ser tematizado en *Mad Men*. John Bernbach explicó en el documental recientemente citado, *Advertising the American Dream*, que todo el proceso tanto de contratación como de creación estaba controlado por el “hombre de cuentas” que era considerado el “rey”²⁷². El negocio, continúa Bernbach, “cambió dramáticamente cuando hubo ese énfasis en el producto creativo, lo que empezó en 1960 y obligó a la gente a trabajar juntos desde el inicio porque esto estaba basado en una idea. Estaba basado en conceptos”²⁷³. En este mismo documental, Chris Wall afirma que en esta década se produjo un “renacimiento creativo” en el sector de la publicidad, por lo que Arlene Manos califica la década como la “edad dorada de las agencias de publicidad”²⁷⁴.

La banda sonora introduce la idea de un hombre enamorado de una mujer. Su vida, de acuerdo con la letra de la canción, tiene un solo diseño, un simple anillo de oro para probar que ella es suya.



En la imagen, el cambio de escala acentúa el contraste entre la cabeza de Don, reclinada hacia delante, y la posición del espejo que vemos tras él, que está inclinado hacia el lado opuesto. Este espejo inclinado introduce cierto dinamismo y desequilibrio en la escena, produciendo, en este inicio, contraste con respecto a la posición corporal del protagonista. A través del espejo contemplamos el reflejo de una parte de la vida de los clientes de este club, es decir, el devenir de sus relaciones sociales y de amistad.



Banda sonora: Don't want...

Banda sonora: No quiero...

Sam: Finished, sir?

Sam: ¿Ha terminado señor?

La voz de un camarero interrumpe a Don y, en ese instante, la banda sonora pierde protagonismo. La escucharemos, durante una gran parte de la escena, en un segundo plano. Su volumen, de hecho, es tan bajo que resulta casi imperceptible.

²⁷² Cf. WEINER, Matthew, *Mad Men*. Season 1, (Lions Gate, EE.UU., 2007), DVD, óp. cit.

²⁷³ Ídem.

²⁷⁴ Ídem.



Música: the world to have and hold...
 Música: el mundo para tener y poseer...

Don: Yeah. Hey, do you have a light?
 Don: Sí. Hey, ¿tiene fuego?

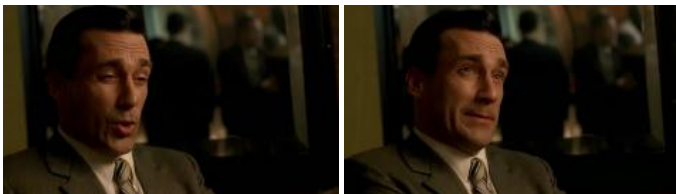
De este modo, pidiendo fuego al camarero que le ha distraído por un momento de su ensimismamiento, Don empieza su investigación de campo sobre los cigarrillos. En este inicio de la conversación, el camarero Sam no mira a Don a los ojos. No hay, por tanto, plano subjetivo de la mirada del camarero hacia el protagonista. El espejo inclinado que veíamos tras Don contrasta con la rectitud de las columnas que aparecen detrás del camarero. La posición del espejo y las columnas podría ser un elemento metafórico que simboliza el comportamiento y el modo de estar de ambos personajes en la escena. El cuerpo de Don queda desde este instante asociado al movimiento, mientras que el del camarero, al estatismo.



El camarero enciende el cigarrillo de Don y anticipa lo que va a ocurrir de manera metafórica: Sam va a aportar algo de luz al bloqueo creativo del protagonista.



Pero antes, Don fuma una calada de su cigarro.



Banda sonora: For fame is not my line...
 Banda sonora: Porque la fama no es mi camino...

Don: *Old Gold* man, huh?
 Don: Hombre, *Old Gold* ¿huh?

En este instante, el protagonista interpela al camarero preguntándole acerca de su marca de tabaco preferida, *Old Gold*, que literalmente significa “Viejo Oro”. Un nombre que podría considerarse una referencia al carácter nativo de este producto. Su siembra existió desde los

orígenes de los EE.UU., cuando los colonos llegaron a Norteamérica, y, en palabras del poeta y novelista estadounidense Stephen Vincent Benet, “unas manos inhábiles [lo] podían cultivar a gran escala”²⁷⁵.



Banda sonora: Just want...
Banda sonora: Sólo quiero...

Don: *Lucky Strike* here.
Don: Aquí, *Lucky Strike*.

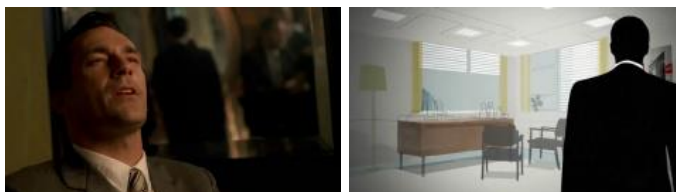
El camarero, algo asustado, mira al fin a los ojos a Don. De este modo, se inicia una conversación filmada mediante una serie de planos/contraplanos de los dos personajes. La simpatía y el encanto natural del protagonista y su facilidad para establecer una conversación con Sam han producido un cambio de actitud en el camarero. Un cambio que, por otra parte, reconocemos también en el modo de filmar esta parte de la escena. Los puntos de vista de ambos personajes son ahora equivalentes.



Banda sonora: a little band of gold...
Banda sonora: un pequeño anillo de oro...

Don: Can I ask you a question? Why do you smoke *Old Gold*?
Don: ¿Puedo hacerle una pregunta? ¿Por qué fuma *Old Gold*?

El espejo inclinado que está tras Don va a provocar un cierto desconcierto. En este instante, la inclinación del cuerpo de Don, intensificada debido a la ligera apertura de su boca, coincide con la del cuadro. Como consecuencia, el espectador contempla tras él, el reflejo de una parte de esa escena social que está teniendo lugar al lado del protagonista. Si nos fijamos detenidamente, contemplamos justo al lado de la cara de Don el reflejo de la espalda y la cabeza de un cliente anónimo que lleva puesta una gabardina negra; una imagen que recuerda al plano con el que se iniciaba la cabecera de *Mad Men*.



²⁷⁵ Cf. BENET, Stephen Vincent, *Historia sucinta de los Estados Unidos* [traducción de León Mirlas], Madrid, Espasa-Calpe, [1944] 1965, p. 78.

Además, la inclinación del espejo provoca un determinado efecto desconcertante sobre el reflejo del cliente del bar, pues pareciera que fuese a caer.



Banda sonora: To prove that you are mine...
Banda sonora: que pruebe que eres mía...

Camarero: I'm sorry, sir. Is Sam here bothering you? He can be a little chatty.
Camarero: Lo siento señor. ¿Le está molestando Sam? Puede ser un poco parlanchín.

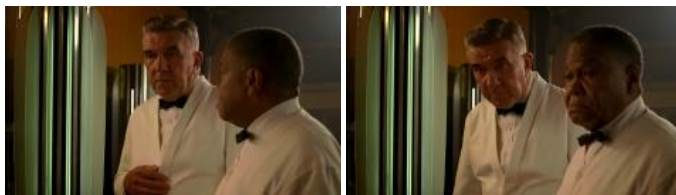
El jefe blanco del camarero viene a recordar a Sam que él no tiene permitido hablar con los clientes.



Coros musicales: ba-ba-ba-ba-ba-bah

Don: No, we're actually just having a conversation. Is that okay?
Don: No, de hecho sólo estamos conversando. ¿Algún problema?

Esta negación de la palabra por parte del camarero blanco al que comparece como su subordinado se traduce en el plano audiovisual, pues el punto de vista subjetivo de este personaje desaparece. De nuevo, se inicia una dinámica de planos/contraplanos pero esta vez los puntos de vista se corresponden con Don y con el jefe de Sam. El camarero blanco se extraña ante la actitud del protagonista, quien desea seguir su conversación con el subordinado.



Coros musicales: ba-ba-ba-ba-ba-ba-bah

Camarero: Can I get you another drink?
Camarero: ¿Le puedo traer otra bebida?

Sólo ante la defensa de Don y cuando el camarero blanco hace ademán de marcharse, volvemos a mirar con Sam, es decir, este personaje vuelve a mirar al protagonista y es presentado a continuación un plano semisubjetivo que se corresponde más con la mirada del camarero negro que con la de su jefe.



Don: Yeah. Do this again. Old-fashioned, please.

Don: Sí. Otra vez lo mismo. Un *old-fashioned*, por favor.

A través de un plano semisubjetivo primario del camarero negro y secundario del camarero blanco, vemos a Don pedir su *cocktail* favorito al camarero que le acaba de interrumpir durante su conversación con Sam. Las intervenciones de Don, por tanto, tienen varias consecuencias. Por una parte, el camarero blanco va a salir del plano y, por otra, prevalece el punto de vista de Sam sobre el de su jefe. Asimismo, Don ha ganado la confianza de Sam, quien está listo para el interrogatorio sobre sus preferencias en lo que a su consumo de tabaco se refiere.



Banda sonora: Some sail to Araby... and other lands of mystery...

Banda sonora: Algunos zarpan hacia Arabia... y otras tierras de misterio...

Don: So you obviously need to relax after working here all night.

Sam: I guess. I don't know.

Don: But what is it? I mean, low-tar?

Don: Así que obviamente necesitarás relajarte después de trabajar aquí toda la noche.

Sam: Supongo. No lo sé

Don: Pero, ¿qué tiene? Quiero decir, ¿bajo en alquitrán?

Sam y Don se quedan solos de nuevo. El punto de vista que va a prevalecer en esta parte de la conversación va a ser el del protagonista ya que, como ya hemos advertido, en esta especie de interrogatorio, él va a preguntar y el camarero va a contestar. Don llevará la batuta. Los cambios en su posición corporal también están dirigidos a intentar encontrar la complicidad de su interlocutor. El protagonista inclina su cabeza y su cuerpo hacia Sam para tratar de parecer más cercano y así obtener la información que busca.



Banda sonora: But all the wonders ...

Banda sonora: Pero todas las maravillas...

Don: Those new filters?

Don: Why... I mean... Why *Old Gold*?

Don: ¿Esos nuevos filtros?

Don: ¿Por qué, quiero decir, por qué *Old Gold*?

He aquí la pregunta que se hace todo publicista, ¿por qué un cliente compra un determinado producto y no otro?



Banda sonora: that they see will never tempt me...
Banda sonora: que contemplan nunca me tentarán...

Sam: They gave 'em to us in the service... A carton a week for free.
Sam: Nos los daban en el ejército. Un cartón a la semana gratis.

La búsqueda de inspiración de Don contrasta con las respuestas prácticas del camarero que, por un instante, parece preocupado por ofrecer al cliente la información adecuada. ¿Cómo podría Sam resolver su crisis creativa? ¿Qué clase de respuestas busca Don?



Banda sonora: Their memories will soon grow gold...
Banda sonora: Sus recuerdos pronto se enfriarán...

Don: So you're used to 'em, is that it?
Sam: Yeah. They're a habit.

Don: Así que estás acostumbrado a ellos, ¿es eso?
Sam: Sí. Son un hábito

A estas alturas, Sam está implicado en la investigación del protagonista y también busca respuestas certeras. Tanto es así que por un instante aleja su mirada del eje de la cámara como si buscara inspiración en otro lugar.



Don: I could never get you to try another brand... say, my Luckies?
Sam: I love my *Old Golds*.

Don: ¿Nunca le podría hacer probar otra marca, digamos, mis *luckies*?
Sam: Adoro mis *Old Gold*.

El camarero niega con la cabeza mientras verbaliza su negativa. A Don le resulta divertida la sinceridad del camarero, como las dificultades que encuentra para hacerle cambiar de opinión, para seducirle al fin y al cabo.



Banda sonora: But till the end of time... There'll be a little band of gold...

Banda sonora: Pero hasta el fin de los tiempos... Habrá un pequeño anillo de oro...

Don: All right, well, let's just say... tomorrow a tobacco weevil comes and eats every last *Old Gold* on the planet.

Don: Muy bien, digamos entonces... que mañana viene una plaga y se come cada uno de los *Old Gold* del planeta.

A continuación, el protagonista pide a Sam que imagine...



Banda sonora: to prove...

Banda sonora: que prueba

Sam: That's a sad story.

Don: It's a tragedy. Would you just stop smoking?

Sam: I think I could find something.

Sam: Esa es una historia triste.

Don: Es una tragedia. ¿Tan solo dejarías de fumar?

Sam: Creo que encontraría algo.

... pero éste parece carecer de facilidad para fantasear.



Banda sonora: that you are mine...

Banda sonora: que eres mía

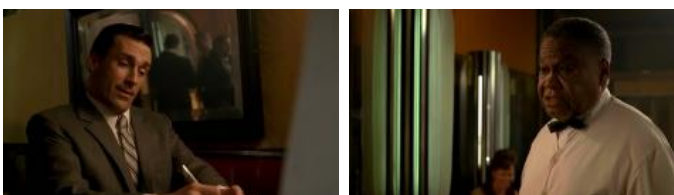
Sam: I love smoking.

Don: "I love smoking." That's very good.

Sam: Adoro fumar.

Don: "Adoro fumar". Eso es muy bueno.

Pese a ello, a Don le gustan las frases del camarero. Tanto es así que adula a su interlocutor al tiempo que toma notas.



Banda sonora: Don't want the world to have and hold...

Banda sonora: No quiero el mundo para tener y poseer...

Sam: My wife hates it. *Reader's Digest* says it will kill you.
Don: Yeah, I heard about that.

Sam: Mi mujer lo odia. El *Reader's Digest* dice que te matará.
Don: Sí, lo he oído (Sam sonríe).

Don le responde de un modo lacónico, casi sin levantar la mirada de sus notas.



Banda sonora: For fame is not my line...
Banda sonora: Porque la fama no es mi camino...

Sam: Ladies love their magazines.
Sam: Las mujeres adoran sus revistas.

En estos fotogramas se puede observar hasta qué punto Don ha conseguido total sintonía con él. Comprobemos de qué modo el gesto serio que observábamos en Sam al inicio de la escena contrasta con la gran sonrisa que se dibuja ahora en su cara.



La respuesta breve de Don va a sugerir al camarero el fin de la conversación.



Música: Just...
Música: Sólo...

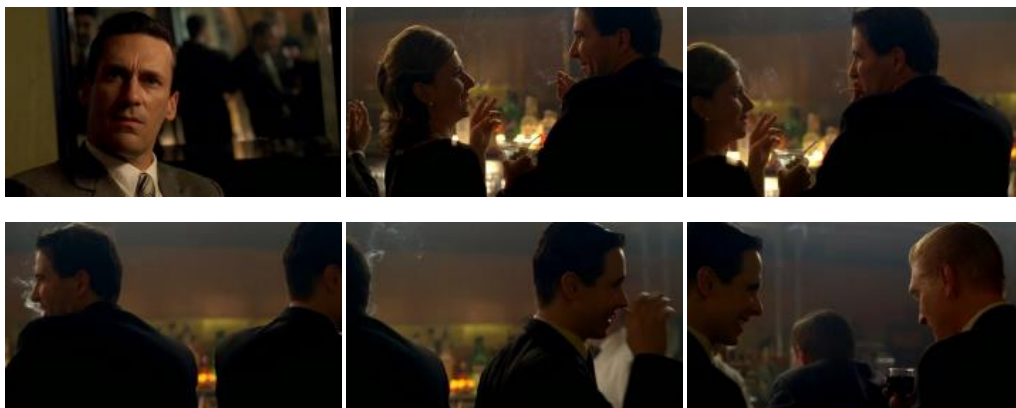
Don: Yes, they do.
Don: Sí, así es.

En este instante, la música vuelve a recobrar el protagonismo que tenía al inicio de la escena. Don dedica una última mirada a su interlocutor y sigue trabajando.



Banda sonora: ...want...
Banda sonora: ...quiero...

A través de un plano subjetivo de Don volvemos al trabajo. Él vuelve a mirar absorto sus apuntes en una servilleta.



Música: a little band of gold... To prove that you are mine (los coros se superponen a la letra de la canción).
Música: un pequeño anillo de oro... que pruebe que eres mía.

A continuación, un plano subjetivo introducido por *raccord* de mirada *a priori* del protagonista adentra al espectador en el ambiente de este bar. A través de una panorámica contenida (con un ritmo lento), son mostrados, de un modo similar a como lo eran al inicio de la escena, los clientes del Lenox Lounge. Fijémonos en que una parte del rostro de Don está iluminada, mientras que la otra está ensombrecida. Así, se suscita que estamos ante un protagonista que tiene dos caras, cuestión que trataremos a fondo más adelante. Además, reconocemos en él una gran capacidad para mirar a cierta distancia a los otros. Se trata de una parte esencial de su talento como creativo de publicidad y tiene que ver con la singularidad del personaje, su íntimo sentimiento de no pertenencia a los mundos en los que se desenvuelve. Eso es exactamente lo que le permite mirar al resto con la distancia suficiente como para reparar en lo que los demás no reparan –porque sintonizan del todo con sus reglas.



Coros musicales: ba-ba-ba-ba-ba-ba-ba-bah

De nuevo, otro plano subjetivo de su mirada nos devuelve una nueva imagen de los clientes del club, esta vez a través de un plano fijo. Entre estos clientes, de cuyas identidades nada sabemos, destaca uno que viste traje de chaqueta azul marino, camisa blanca y corbata a rayas negras y grises. Su figura es similar a la de Don y también, por lo tanto, a la que aparece en la cabecera. Pareciera una suerte de doble del protagonista.

La canción de la banda sonora es circular, por lo que en este instante final escuchamos los mismos coros que al inicio de la escena. Es suscitada así una nueva referencia al movimiento circular al que nos referíamos anteriormente, cuando advertíamos la presencia de un ventilador en funcionamiento apoyado en una repisa de la realidad etérea presentada en la cabecera.

Letra completa de la canción	Traducción
<p>I've never wanted wealth untold My life has one design A simple little band of gold To prove that you are mine</p> <p>Don't want the world to have and hold For fame is not my line Just want a little band of gold To prove that you are mine</p> <p>Some sail away to Araby and other lands of mystery But all the wonders that they see will never tempt me</p> <p>Their memories will soon grow cold But till the end of time There'll be a little band of gold To prove that you are mine</p> <p>I've never wanted wealth untold But till the end of time There'll be a little band of gold To prove that you are mine</p>	<p>Nunca he querido un lujo inconmensurable Mi vida tiene un solo diseño Una simple alianza de oro Para probar que eres mía</p> <p>No quiero el mundo para tener y poseer Porque la fama no es mi camino Tan sólo una alianza de oro Para probar que eres mía</p> <p>Algunos zarpan hacia Arabia y otras tierras de misterio Pero todas las maravillas que contemplan nunca me tentarán</p> <p>Sus recuerdos pronto se enfriarán Pero hasta el final de los tiempos Habrá una pequeña alianza de oro Para probar que eres mía</p> <p>Nunca he querido un lujo inconmensurable Pero hasta el final de los tiempos Habrá una pequeña alianza de oro Para probar que eres mía</p>

8. “Estoy acabado y finalmente lo van a saber”

En el inicio de la siguiente escena sigue sonando durante un muy breve instante el tema “Band of gold”.



Coros musicales: ¡bah!

Al último golpe de los coros en la banda sonora le sigue un movimiento de mano ascendente del protagonista en el plano. Una vez más, apenas alcanzamos a ver el conjunto del rostro de Don que, por lo que podemos apreciar, sigue tenso. Sus ojos están cerrados.



Está, de nuevo, confrontado, aunque en esta ocasión a una puerta con la que parece mimetizado de algún modo; pues el color camel de su gabardina coincide con el de la puerta. Pareciera, debido a las coincidencias entre la gabardina y la puerta, que ésta hubiese sido creada a imagen y semejanza de aquella. Como si fuese una parte extraída de la puerta o, dicho de otro modo, como si fuese casi una imagen especular de la otra.

A continuación el protagonista llama tres veces:



Estos toques riman con el último golpe de los coros musicales de la banda sonora. Se trata de un recurso sonoro que sirve para aportar continuidad entre las dos escenas y también unidad a este episodio piloto. También tiene que ver con otro hecho: la música que sonaba en la escena anterior y que finaliza ahora es un elemento importante que cobrará todo su sentido a lo largo de esta segunda escena. El plano a través del cual vemos a Don es muy corto, demasiado corto, lo que subraya un vago malestar que nos transmite el personaje.

Durante unos segundos su llamada no recibe respuesta, por lo que empieza a desesperar y mira su reloj.



Acerca su dedo índice a su boca, lo que reconocemos como un gesto de interrogación. “¿Dónde estará la persona a la que busco?”, se pregunta. En ese instante se escucha a alguien que abre el pestillo desde el interior del apartamento, al otro lado de la puerta.



Finalmente asoma el rostro de una mujer.



A través de un plano semisubjetivo de Don vemos a este personaje femenino que sonríe a la vez que muerde su labio inferior. A ella parece gustarle la visita de Don.



Midge: You weren't worried about waking me, were you?
 Midge: ¿No te preocupaba despertarme, verdad?

La primera frase que pronuncia Midge está cargada de sarcasmo, pues a él obviamente no le preocupa despertarle. Ante la imposibilidad de reconocerse a sí misma como una mujer feliz al recibir a su amado, utiliza el sarcasmo para dar la “bienvenida” a Don. Así, en vez de decirle “Me alegro de verte”, pregunta “¿No te preocupaba despertarme, verdad?”. Ella empieza esta escena, por tanto, con una reprimenda hacia él, porque llega demasiado tarde. De este modo, ella se cubre de una especie de coraza protectora y da la espalda a sus verdaderos sentimientos. Sus sentimientos podrían expresarse del siguiente modo: “Me alegro de verte pero soy incapaz de decírtelo, soy incapaz de afrontarlo, al mismo tiempo estoy enfadada y rencorosa porque no me tomas en serio”.



Don: Am I interrupting anything?
 Midge: Mmm, no.

Don: ¿Interrumpo algo?
 Midge: Mmm, no.

Él pide permiso para entrar. “¿Interrumpo algo?” quiere decir que ambos han acordado que la suya es una relación abierta, liberal, que no incluye compromiso de fidelidad.



El rostro de ella refleja un sentimiento de orgullo por tener a Don en casa esta noche. Hecho que no va a verbalizar, pues existe en Midge un cierto resentimiento que, aunque no es evidente, se sugiere en un segundo plano. Apuntemos, una vez más, los pensamientos interiores de ella: “Me gusta que acudas a mí, pero eres poco respetuoso conmigo viniendo intempestivamente cuando te da la gana. Has venido al fin, pero no con toda la intensidad con la que yo quisiera. Pero, como la mujer independiente que pretendo ser, no quiero que se me note nada de eso, ni siquiera quisiera notarlo yo misma”.



Se produce un alejamiento por corte directo. Al tiempo que ellos van a avanzar hacia el interior del apartamento, la cámara retrocede, mostrando un plano general del rellano. Este movimiento autónomo de la cámara se podría considerar un alejamiento característico del cine clásico si, con él, acabase la secuencia. De este modo, se sugeriría un encuentro sexual. Claro está que en este instante sucede lo contrario.

Como si de un teatro del Greenwich Village se tratase, este escenario nos introduce en un universo diferente al que suele ser caracterizado en esta serie²⁷⁶. Aquí el espacio es reducido en contraste con las dimensiones de la oficina y la casa de Don –que presentaremos a continuación–, y tanto la iluminación, como el tratamiento cromático, en el que predominan el negro y el marrón –salvo por una chaqueta roja colgada en la pared, sustitutoria de lo que sería el telón de este escenario teatral–, inscriben un tono sombrío y lúgubre en el plano. La extrañeza que produce esta entrada al apartamento de Midge se ve reforzada por una composición espacial que disuena con la estética que predomina en la serie. La disonancia que provoca el plano inmóvil, asimétrico y ligeramente contrapicado adelanta los encuentros que se van a producir entre Don y su amante existencialista, un personaje que, lejos de estar en concordancia con la gama de personajes que habitan esta serie, se diferencia por su actitud *hipster*.



Midge: You're lucky I'm still up working
Midge: Tienes suerte. Aún estoy trabajando

Ella da la vuelta a los pensamientos que hemos avanzado y, lejos de reconocerse a sí misma como afortunada porque él al fin ha venido a visitarla, afirma que él es el beneficiado porque ella aún está trabajando.



Ambos han entrado en el apartamento. La puerta queda completamente cerrada y frente a ella, otra muy similar. Se introduce, de nuevo, el tema de la imagen especular en la escena, ya que en el plano destaca la disposición de las dos puertas, una enfrentada a la otra, casi como si fuese una el reflejo de la otra.



²⁷⁶ El Greenwich Village, comúnmente conocido como “el Village”, es el barrio bohemio de Manhattan donde nació el movimiento contracultural de la década de 1960.

Midge: and I'm alone.
Midge: y estoy sola.

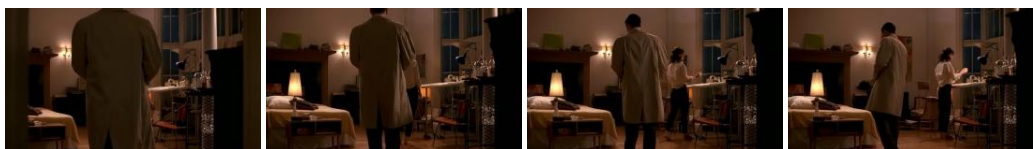
En el plano sonoro se escucha el golpe de la puerta al cerrarse. Después, tras unos segundos de silencio, Midge afirma, con una gran sonrisa en su rostro, que está “sola”, como si quisiera remarcar el hecho de que tiene varios amantes que la visitan a menudo. Esta es, según ella, la razón por la que él tiene suerte de encontrarla sola esta vez.



Don: How is it going?
Don: ¿Cómo va?

Don entra en el apartamento de Midge y, durante un breve instante la figura del protagonista tapa por completo la de ella. Pareciera que los dos personajes se fusionasen en el cuerpo de Don, la única parte del cuerpo del protagonista que se le permite observar al espectador en este plano. Una parte de su cuerpo que, recordémoslo, parecía mimetizada con la puerta de ella. Esta fusión también recuerda a la relación entre la cría humana y su Imago Primordial, pues aquélla, puesto que aún no percibe los límites de su cuerpo, percibe a ésta como una continuación de sí misma.

La cabeza de Don está recortada y por tanto excluida del plano, como si, de este modo, se sugiriese que el cuerpo del personaje está en el apartamento, pero abriese un interrogante acerca de dónde se encuentra su mente.



Midge: They invented something called Grandmother's Day.
Midge: Inventaron algo llamado 'El día de la Abuela'.

Por primera vez en este capítulo piloto vemos gran parte de su figura y su gabardina, característica de la época.



Midge: That ought to keep me busy drawing puppies for a few months.
Midge: Debería estar ocupada dibujando cachorros durante unos pocos meses.

Ella está caracterizada como un personaje inmerso en la bohemia de la Generación *Beat* desarrollada en EE.UU. tras la II Guerra Mundial, universo que Don transitará en distintas ocasiones. Como el protagonista, ella también es un personaje camaleónico, lo que queda bien ilustrado en el segundo capítulo de la primera temporada, donde podemos verla luciendo tres pelucas y tres estilos diferentes:



En el primer fotograma, luce media melena corta y batín morado; en el segundo, corte de pelo masculino con reflejos rojizos y vestido negro de noche; y en el cuarto, mismo corte de pelo pero esta vez con un tono más oscuro, y suéter de cuello alto negro, indumentaria típica de los jóvenes existencialistas de la época. Esta caracterización como personajes camaleónicos, responde en el caso de Midge, al despliegue de su feminidad, y en el de Don, a su personalidad lábil.



Don: Can I run a few ideas past you?
Midge: Does that mean what I think it means?

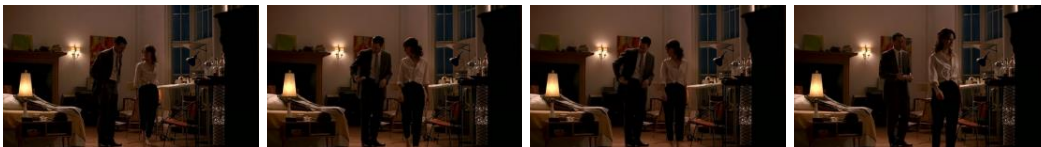
Don: ¿Puedo compartir algunas ideas contigo?
Midge: ¿Eso significa lo que creo que significa?

“¿Eso significa que no vienes por mí, sino porque estás perdido?”, viene a preguntar Midge.



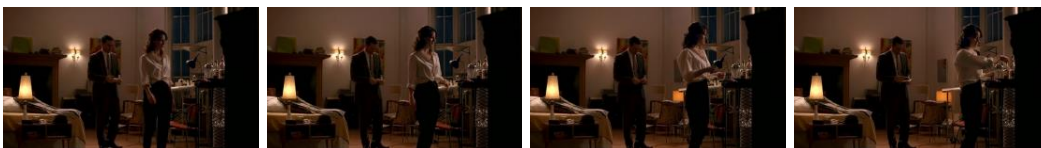
Midge: Because I'm familiar with most of your ideas.
Midge: Porque estoy familiarizada con la mayoría de tus ideas.

Ella sale de cuadro y, justo al lado de Don, se advierte un espacio vacío, un hueco. Un vacío que ni el protagonista, que agacha su rostro, ni los cuadros abstractos y desenfocados consiguen llenar.



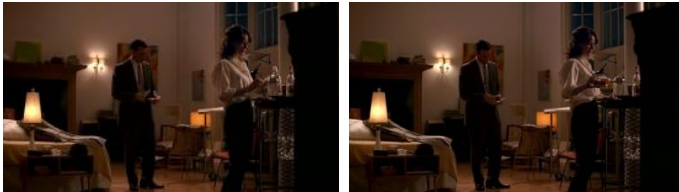
Don: I'm having a situation with my cigarette account.
Don: Tengo problemas con la campaña de mi cuenta de cigarrillos.

En la imagen hay, de nuevo, un alejamiento por corte, pero esta vez menos brusco.



Midge: Wow, you really are here to talk.
Midge: Wow, realmente estás aquí para hablar.

De nuevo, Midge se esconde tras la coraza que le proporciona el contenido irónico de sus palabras. Pues tras el enunciado que pronuncia se sobreentiende lo siguiente: “Vaya, hoy vienes demasiado preocupado como para hacer lo habitual (sexo)”. Y late en ello, levemente (pues ella se considera demasiado independiente como para reconocerlo) una queja: “Vienes a hablar, pero no de lo que yo quisiera que vinieras a hablar conmigo, sino de lo que en tu trabajo te produce ansiedad”.



Don: The Trade Commission is cracking down on all of our health claims.
Midge: I get *Reader's Digest*.

Don: La Comisión de Comercio está aplicando mano dura sobre todas nuestras afirmaciones sobre la salud.
Midge: Leo el *Reader's Digest*.

Midge empieza a preparar un *cocktail* a base de whisky para Don, al tiempo que el protagonista mira su servilleta y suspira. Él ya no puede utilizar reclamos sanitarios para vender tabaco como ha hecho durante las anteriores campañas para *Lucky Strike*. En este instante el espectador se aproxima al problema que atormenta a Don en su trabajo.



Midge: This is the same scare you had five years ago.
Midge: Es el mismo susto que tuviste hace cinco años.

Ella llena otro vaso de whisky. Se trata, además, de una problemática acorde con el contexto en el que se ambienta *Mad Men*, ya que, aunque había dado algunos pasos años atrás, la protohistoria del movimiento en defensa del consumidor se inició en 1960 en EE.UU., junto con la preocupación por los problemas éticos de la publicidad. Raúl Eguizábal Maza relacionó este movimiento con el grado de bienestar y el aumento del consumo que hubo en esa próspera y expansiva década²⁷⁷.

²⁷⁷ Eguizábal Maza subrayó dos circunstancias claves para el desarrollo del movimiento “consumerista”. En primer lugar, la declaración de los derechos del consumidor hecha por John Fitzgerald Kennedy, quien presidió EE.UU. desde el 20 de enero de 1961 hasta el 22 de noviembre de 1963 y, en segundo lugar, la publicación del libro de Ralph Nader *Unsafe at any speed: The Designed-In Dangers of the American Automobile* (1965), que en español significa *Inseguro a cualquier velocidad: Los peligros de diseño del automóvil americano*, y que presenta una argumentación acerca de las reticencias de los fabricantes de automóviles a la introducción de medidas de seguridad en los coches. Cf. EGUIZÁBAL MAZA, Raúl, *Historia de la publicidad*, óp. cit., p. 405.



Midge: You dealt with it.
Midge: Lidiaste con ello.

Midge se gira para recordarle que hace cinco años solucionó este mismo problema.



Midge: I know I slept a lot better knowing doctors smoke.
Don: Well, that's just it.

Midge: Duermo mejor sabiendo que los médicos fuman.
Don: Bien, eso es todo.

Ella sigue preparando los *cocktails*. Él, desenfocado, está detrás de ella tratando de llamar la atención, como un niño, con su servilleta garabateada.



Midge pareciera que le ignorase durante un breve instante. En su rostro se reconoce cierta tristeza y quizá un ápice de rabia, pues ella sabe que él nunca le ofrecerá lo que ella desea. Desde este instante, la crisis creativa de Don, es decir su angustia, representada a través de los escritos desordenados en la servilleta, queda relacionada con el lecho de Midge, donde acaba de lanzar el pedazo de papel garabateado.

Durante un instante se puede leer en la expresión de Midge un cierto cansancio:



Don: The whole "safer cigarette" thing is over.
Don: Todo lo del "cigarro seguro" se ha acabado.

Solo cuando Midge se gira y mira a Don, el protagonista vuelve a aparecer enfocado. Es decir: sólo cuando el protagonista es mirado por ella, él logra el enfoque adecuado. En este instante

reconocemos tanto en los pensamientos verbalizados de Don (construidos sobre “todo” –*whole*– o “nada” –*over*–), como en la relación que mantiene con su amante (sólo cuando ella le mira, consigue distinguirse del caos de lo real, es decir, es posible discriminar con nitidez entre él y el fondo), el predominio de la “dialéctica de lo imaginario” que es radical y carece de toda mediación²⁷⁸.

Los dos estados extremos propios de la fase del *yo-placer* son representados a través de la relación entre mirada del personaje de Midge y el enfoque o desenfoque de Don.

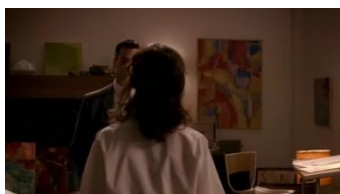


Si Don no es mirado por ella, él está desenfocado. Está, por tanto, atrapado en una experiencia angustiosa.

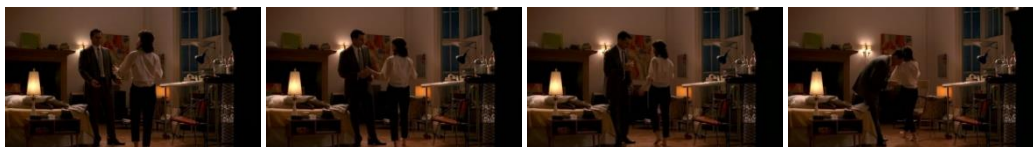


Sin embargo, si Don es mirado por ella, él está enfocado. Lo que significa que el esplendor de Midge –igual que ocurre con el de la Imago Primordial– devuelve al protagonista su integración. Este esplendor es subrayado en esta puesta en escena por la lámpara que cuelga en la pared que hay tras Don y que aparece entre los amantes.

A continuación, justo cuando Midge le ofrece el vaso de whisky a Don, la figura de Midge tapa casi por completo la de él...



...como si estuviese próxima la materialización de la fusión entre ambos.



Don: No more doctors, no more testimonials,
Don: Ni más médicos, ni más testimonios,

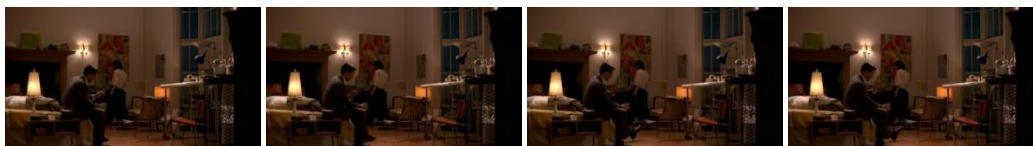
²⁷⁸ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El Texto: Tres Registros y una Dimensión”, óp. cit., p. 18.

En la imagen se produce de nuevo otro alejamiento por corte. Pareciese que el uso de este recurso visual estuviese relacionado con la necesidad de realizar una advertencia al espectador, pues, como hemos avanzado, es preciso alejarse o tomar una cierta distancia con respecto al discurso de ambos personajes para revelar la importancia que adquiere en la escena lo que se sugiere en un segundo plano. Don explica a Midge los detalles de su crisis creativa. Él cree que todo ha acabado. Ella le da el *cocktail* y mientras bebe un trago se acerca al reproductor de vinilos.



Don: no more cough-free, soothes your T-zone,
Don: no hay más libre de tos, ni calma tu zona T

Don se sienta en la cama sobre la que acaba de lanzar su servilleta con garabatos. Cada vez más, pareciera que el lecho de su amante y la solución de su crisis estuviesen íntimamente relacionados.

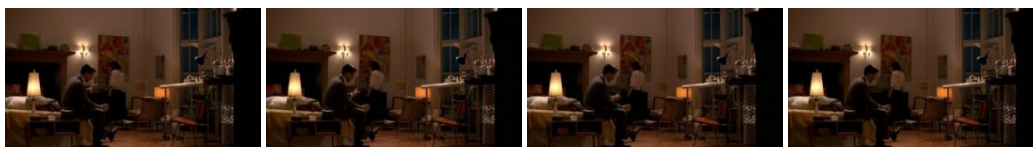


Don: low-tar, low-nicotine, filter tip.
Don: ni bajo contenido en alquitrán, ni bajo en nicotina, ni con filtro.

Los movimientos de sus manos y de sus piernas delatan el intenso nerviosismo de Don. Además, reconocemos una cierta cadencia entre el modo de pronunciar sus palabras y la realización de sus movimientos corporales.



Durante unos instantes hay un silencio. La mano de Don y la punta de su zapato apuntan hacia Midge.



Don: Nothing.
Don: Nada.

El protagonista pronuncia la palabra “nada” –*nothing*– y a continuación pega una palmada con la mano izquierda sobre su pierna. Un pensamiento verbalizado que bien recuerda a la dialéctica radical del *Todo* o *Nada*, es decir, la dialéctica de lo imaginario.



Don: All I have is a crush-proof box and "four out of five dead people smoke your brand."

Don: Todo lo que tengo es una cajetilla dura y "cuatro de las cinco personas muertas fumaban su marca".

Ella hace sonar un disco de vinilo al tiempo que él bebe el primer trago de su whisky. Pareciera que ese *cocktail* fuese una especie de medicina que ella le ofrece para calmarlo, como una madre que amamanta a su bebé para mitigar sus sollozos. Pues, de repente, mientras Don bebe su whisky, el entorno desenfocado que le rodea comienza, de forma paulatina, a aparecer enfocado.



Midge: Is this the part where I say,

Midge: ¿Es esta la parte en la que digo,

Al mismo tiempo, ella no le toma demasiado en serio, pues sabe que cuando él está angustiado la utiliza para dejar de estarlo. De ahí el retintín con el que ella dice lo que sigue.



Midge: "Don Draper is the greatest ad man ever,

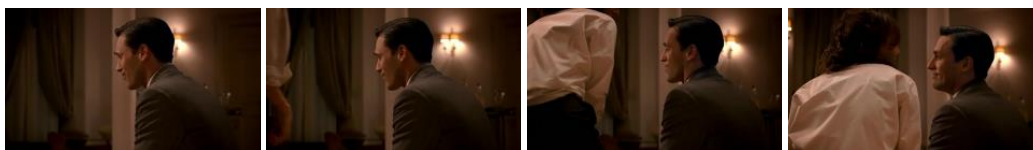
Midge: "Don Draper es el mejor publicista de todos los tiempos,

Mientras Don traga su whisky, las hendiduras de su mejilla quedan visiblemente enfatizadas, lo que remarca su tensión. Él, sin embargo, cambia inmediatamente este gesto de angustia tras beber su primer trago y comprobar que Midge se acerca a él. Don es considerado un publicista de prestigio, un genio en el sector. Pero, entonces, ¿cómo puede el mejor publicista de todos los tiempos estar tan bloqueado y sentirse tan vulnerable ante esta crisis? Tal es la caracterización psicológica de este protagonista que, de un modo ambivalente, se va a mostrar en este primer capítulo tan lábil, inestable y poco firme, como seguro de sí mismo y triunfador. Dos caras del protagonista bien definitorias del héroe manierista²⁷⁹.



²⁷⁹ Cf. GONZÁLEZ REQUENA. Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, óp. cit., p. 582.

A tenor de la posición corporal, la expresión y el tono de Midge, pareciera que las palabras que pronuncia fueran una exageración, o incluso una falsedad. A él le resulta divertido, quizá porque la ironía es un lugar común de esta relación.



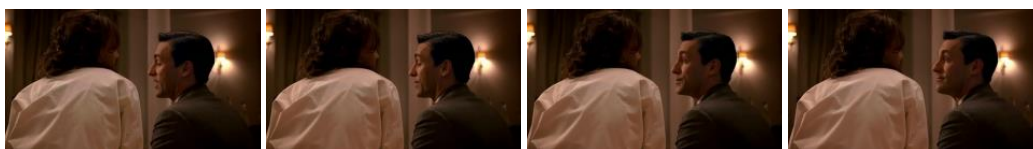
Midge: and his big, strong brain will find a way to lead the sheep to the slaughterhouse?"
Midge: y su gran y fuerte cerebro encontrará una manera de guiar a las ovejas al matadero?"

Sobreactuando, Midge recuerda a Don que no sólo es un gran publicista, sino también un personaje con grandes dotes para persuadir y convencer. En la forma de decirlo pareciera que ella pensase que el protagonista está por encima del resto que, según ella, son "ovejas" que pueden ser "guiadas al matadero". Alimenta así una cierta megalomanía de Don, pero a la vez hace una crítica burlona de la publicidad como instrumento de manipulación. La música diegética intensifica los sentimientos que percibe el espectador, es decir, la mezcla de misterio y romanticismo que se respira en el ambiente. Genera, además, un clima emocional que refuerza la situación límite que está viviendo protagonista.

Midge se sienta al lado de Don en la cama. El cuerpo de ella se acerca al de él ocupando más de la mitad del plano.



Como consecuencia del lugar en el que está situada la cámara, tanto Midge como el espectador pueden observar el perfil de Don, quien mira al vacío. Aunque podría considerarse un plano semisubjetivo, porque al espectador se le permite ver prácticamente lo mismo que al personaje que mira, Midge, no lo podemos considerar así, ya que el cuerpo de ella ocupa más de la mitad del plano. Pareciera que ella fuese a echarse literalmente encima de Don. De hecho le interpela eróticamente pero él no parece reaccionar. El espectador, igual que Midge, sabe muy poco de lo que está pensando Don en este instante. La configuración del plano es decididamente ambigua. La cámara, siguiendo los procedimientos del cine manierista, se ubica "no allí donde el acto muestra la densidad de su sentido, sino, por el contrario, allí donde más se acentúa su ambigüedad, en el lugar desde donde pueda disolverse como espejismo"²⁸⁰.



Don: I don't want to go to school tomorrow.
Don: No quiero ir al colegio mañana.

Don se muestra tan vulnerable como un niño que no quiere ir a la escuela.

²⁸⁰ Ibíd. p. 582.



Midge: You gonna pitch to me or not?
 Midge: ¿Vas a persuadirme o no?

Las palabras de Midge bien podrán verbalizarse del siguiente modo: “¿Vas a hacer lo de siempre o no?”.



En este instante la cámara realiza un movimiento descendiente al mismo tiempo que Don aparta su mirada de Midge. Se configura, de este modo, un plano en el que la cabeza del protagonista queda fuera de plano. Se abre, de nuevo, el interrogante acerca de dónde está la mente de Don, pues la composición de este fotograma recuerda a un instante anterior de la escena, en el que el protagonista entraba en este apartamento. Volvamos durante un instante a ese fotograma previo:



Su cabeza también estaba fuera de cuadro y la composición transmitía esa sensación de ambigüedad que acabamos de subrayar.



Don: Midge, I'm serious.
 Don: Midge, voy en serio.

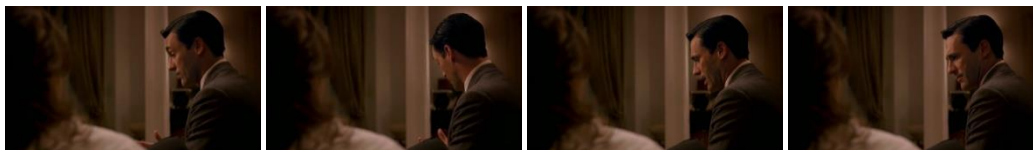
Entonces él afirma hablar “en serio”. Pero el espectador no tiene forma de saber si estas palabras son ciertas o no, pues se le ha vedado el acceso a la expresión de su mirada.



Don: I have nothing. I am over, and they're finally gonna know it.

Don: No tengo nada. Estoy acabado, y finalmente lo van a saber.

Don pareciera, de nuevo, instalado en la dialéctica imaginaria del *todo o nada*.



Don: Next time you see me; there will be a bunch of young executives picking meat off my ribs.

Don: La próxima vez que me veas, habrá un almuerzo de jóvenes ejecutivos picoteando carne de mis costillas.

En plena caída, salen a la luz el miedo al fracaso y las inseguridades de Don. Su mirada es muy huidiza y sus palabras y sentimientos son extremos. ¿Piensa de verdad el protagonista que está acabado como publicista? ¿Y el resto de ejecutivos, caracterizados por el propio Don como caníbales, lo van a saber? ¿Cuán amenazado se siente?²⁸¹



Midge: That's a pretty picture.

Midge: Es una hermosa imagen.

Ella continúa utilizando la ironía y el sarcasmo, como si lo que él le cuenta no pudiera ser cierto o no pudiera ser tomado en serio. Por el momento, es la única actitud que ella muestra hacia él, como si no acabase de tomarse en serio la cosa, como si estuviese segura de que esta crisis creativa y laboral se fuese a solucionar fácilmente. Como si realmente estuviese ante el mejor, el genio de la publicidad. Como si, de hecho, estuviese acostumbrada a estos vaivenes del protagonista.

Prestemos atención, además, a la calificación de “hermosas” que Midge atribuye a las prácticas canibalísticas temidas por Don. Se despliega aquí una fuerte ambivalencia también en la caracterización psicológica de Midge, pues ella desea a Don y al mismo tiempo le parecería hermoso ver esa imagen en la que al protagonista le desgranar la carne de las costillas. La ambivalencia, según la definición de Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, “puede ser formulada como la oposición ‘material’ amor-odio, que se dirige a un mismo y único objeto”²⁸².

²⁸¹ Por otro lado, este temor recuerda a un síntoma que Freud explicó en su artículo “Escisión del ‘yo’ en el proceso de defensa”, cuando expuso la historia clínica de un niño feticista: “Había sido amenazado con ser castrado por su padre, e inmediatamente después, al mismo tiempo que con la creación de su fetiche desarrolló un intenso temor de que su padre lo castigara, el cual requería toda la fuerza de su masculinidad para dominarlo e hipercompensarlo. Este temor a su padre era silente sobre el sujeto de la castración: ayudándose por la regresión a una fase oral, asumía la forma de un temor a ser comido por su padre. Al llegar a este punto es imposible olvidar un fragmento primitivo de la mitología griega que dice cómo Cronos, el viejo dios padre, devoró a sus hijos e intentó devorar como a los demás, a su hijo menor Zeus, y cómo éste fue salvado por la fuerza de su madre y castró después a su padre”. Regresión a una fase oral, primitiva, que bien fácilmente podría relacionarse con la dialéctica del *Todo o Nada* a la que el protagonista se refiere de forma redundante en la escena. Cf. FREUD, Sigmund, “Escisión del ‘yo’ en el proceso de defensa”, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas* [Traducción directa del alemán por Luis López-Ballesteros y de Torres], Tomo IX, Madrid, Biblioteca Nueva, [1938] 2007, p. 3377.

²⁸² Cf. LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand, *Diccionario de Psicoanálisis*, óp. cit., p. 336.

Freud define este término como la aparición de “sentimientos de carácter doble [...] a la vez cariñosos y hostiles”²⁸³.



Don: What's your secret?
Don: ¿Cuál es tu secreto?

La música, junto a los movimientos de ella, crea un ambiente sensual. La postura de Midge resalta su figura curva femenina. Durante unos instantes ella no verbaliza su respuesta, simplemente se desabrocha su camisa. Pareciera que dijese: “mi secreto consiste en desnudarme y ofrecirme para ser devorada”.



Midge: Nine different ways to say...
Midge: Nueva formas diferentes de decir...

Don mantiene su rostro impassible.

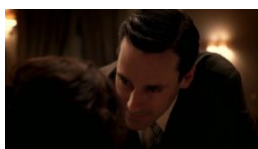


Midge: “I love you, Grandma.”
Midge: “Te quiero, abuela...”

Finalmente Midge responde verbalmente con un eslogan. Y sólo cuando ella muestra su torso, él reacciona.



Él se acerca a ella y la mira.

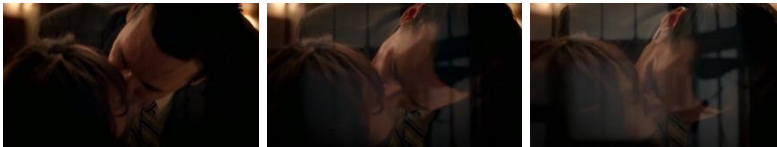


Ella llena todo su campo visual.

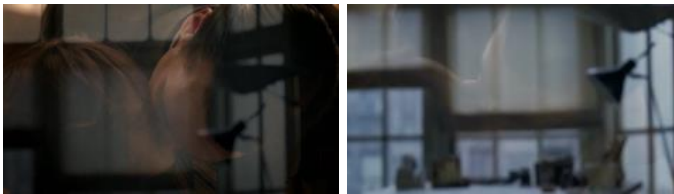
²⁸³ Cf. FREUD, Sigmund, *Tótem y Tabú*, Madrid, Alianza Editorial, [1913] 1982, p. 86.



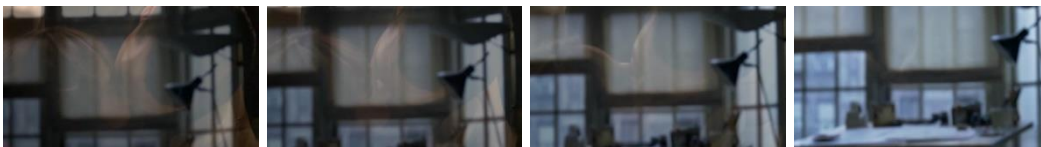
Ambos amantes se besan. La figura fusional de estos amantes ocupa todo el cuadro. A continuación, la imagen de esta figura encadena con la de la ventana del apartamento.



La imagen que muestra la unión de los amantes se desvanece poco a poco, al mismo tiempo que emerge una parte del ventanal del apartamento. En la parte derecha del plano reconocemos, además, el flexo que ilumina la mesa de trabajo de Midge.



De este modo, la seducción, representada por el beso de los amantes, y el trabajo publicitario, asociado al flexo que ilumina la mesa en la que Midge ha diseñado su dibujo y su eslogan publicitario (ella misma acaba de verbalizar ese *I love you grandma* –te quiero abuela– sobre el que parece configurarse la estrategia publicitaria en la que trabaja), quedan relacionados y superpuestos en la imagen durante unos segundos.



Este encadenado anota, además, una elipsis temporal, ya que Midge y Don han pasado la noche juntos. La música ha cesado. Nos situamos temporalmente en la mañana siguiente, cuando una sorprendente luz matutina, que se opone a la luz tenue de la noche anterior, ilumina el apartamento de Midge.



Predominan los tonos azulados y blancos como el cielo y la nieve. Metáfora visual de lo que viene tras la noche, es decir, el frío y resacoso despertar a las limitaciones de la relación de los amantes, tal y como se va a poner en escena a continuación. Pareciera que los espectadores nos hubiéramos adentrado en un espacio absolutamente irreal, imaginario, quizá como los

configurados por la estrategia seductora dominante en la publicidad contemporánea²⁸⁴. Una experiencia estética, la que encontramos en esta segunda parte de esta escena, que recuerda además al rechazo de los discursos verosímiles de los films asociados a los movimientos de vanguardia²⁸⁵.



Un movimiento descendente de la cámara permite al espectador observar parte de los rostros de ambos personajes: el perfil izquierdo de Midge y el de Don. El rastro de los amantes es tan fugaz y etéreo como el humo del cigarrillo que fuma ella. Sus cabellos despeinados y sus rostros sonrientes ofrecen al espectador una estampa de placidez. Por otra parte, placidez tan etérea e irreal como la atmósfera en la que se encuentran. El contrapunto de la escena quizá venga introducido por el hecho de que los amantes no se miran a los ojos: ambos miran hacia el techo, aunque desde ángulos diferentes. Miradas que contrastan y que apuntan hacia lugares opuestos.



Don: We should get married.
Don: Deberíamos casarnos

¿Por qué no se miran a los ojos? ¿Por qué hablan sin necesidad de percibir la expresión del otro? En consonancia con el tono irónico que se inscribe en los diálogos de la escena, él afirma que deberían casarse. Se reconoce un profundo contraste entre el mensaje que transmitía la canción interpretada por Don Cherry –y que escuchábamos en la banda sonora de la anterior escena–, es decir, la de aquel hombre enamorado que creía en el compromiso del matrimonio a toda costa, por encima de la fama y lo material, y la forma de tratar el tema del matrimonio por parte de Don y, posteriormente, por parte de Midge.



Ella sonríe y ofrece su cigarrillo a Don. Le mira, pero él continúa mirando al techo. Quizá, así, le sea más fácil al protagonista continuar instalado en el registro de lo imaginario, ya que su mirada al vacío sugiere que él fantasea al tiempo que verbaliza sus ideas imaginarias.



²⁸⁴ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya, *El spot publicitario*, óp. cit., p. 8.

²⁸⁵ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, óp. cit., p. 588.

Midge: You think I'd make a good ex-wife?
Midge: ¿Crees que me convertiría en una buena exmujer?

Midge inmediatamente adelanta la ruptura que supondría esta unión. Él ironiza y ella, como en la mayoría de sus respuestas, utiliza el sarcasmo, mostrando una suerte de irreverencia. Si según el tema “A band of gold” la promesa que implica el matrimonio es lo único que perdura “hasta el fin de los tiempos”, para Don y Midge parece carecer de valor, pues comporta necesariamente una separación. Esta conversación iniciada por el protagonista, que tiene lugar tras pasar la noche con su amante, no tiene nada de gratuito pues en la promesa de fidelidad del matrimonio, que en lo esencial es la promesa de fundar espacios de verdad, espacios donde puede merecer la pena vivir, encontramos la palabra radical que desafía lo real. La esencia de la palabra no puede ser otra que la promesa, es decir, el acto de enunciación por el que un sujeto se compromete en la palabra²⁸⁶.



²⁸⁶ En una de las escenas más bellas del mítico film *The Searchers* (John Ford, 1956), tiene lugar un proceso de donación simbólica en el que la palabra del protagonista, Ethan, alcanza su máxima intensidad. En el plano general que da inicio a la escena (minuto 42:38 del film) el desierto se presenta como un espacio blanco e inmenso, pues ha nevado y la imagen devuelve al espectador una sensación de frío intenso. Los protagonistas cabalgan por el paisaje helado hacia un destino incierto. Así, como en *Mad Men*, la escena se desarrolla en una atmósfera en la que también se percibe una intensa claridad, pero, a diferencia de la escena protagonizada por Don y Midge en la que la luz parece totalmente irreal, aquí sí hay nieve y, por tanto, la claridad absoluta, está escenográficamente justificada. Podemos afirmar que en el caso de la escena de *The Searchers*, la iluminación y la gama cromática son aspectos verosímiles, mientras que en la escena de *Mad Men* carecen de verosimilitud.

Continuemos con la escena del film de Ford: tras el plano general, un neto plano vacío sostenido, que está ahí para que escuchemos las palabras que van a ser pronunciadas, acentúa la congelación e introduce una escansión en el relato. Ethan y Martin entran en escena. Recordemos que ambos han viajado por el desierto durante años, buscando a Debbie, la sobrina del primero y hermanastra del segundo, que ha sido raptada por los comanches. Sus miradas, las de Ethan y Martin, se dirigen hacia el opuesto radical, pero, a diferencia de las de Don y Midge, se van a cruzar en los instantes importantes.

En el instante en que cambia el plano, pues hemos pasado de uno general a uno medio, Martin verbaliza su abatimiento –“*Nos han vencido, y lo sabes*”. Ethan, ocupando el lugar del padre simbólico, defiende que el mundo puede llegar a tener sentido, y que merece la pena soportar el dolor que provoca lo real en tanto en cuanto haya un horizonte para el deseo del sujeto –“*No. Nuestro regreso no significa nada. No a largo plazo*”. Ethan afirma que si Debbie está viva, los comanches la cuidarán –“*Si está viva, está a salvo. Durante un tiempo, la cuidarán... y la criarán como si fuera uno de ellos*”. El protagonista introduce un “*hasta que*” que deja la frase suspendida. Con estas palabras, Ethan hace referencia a la edad en la que la niña alcance la madurez sexual. Justo en este instante Martin gira su cabeza y mira directamente a Ethan. Martin pregunta si hay motivos para seguir este periplo. En ese momento exacto Ethan gira su rostro y dirige su mirada a Martin. Ethan nombra la palabra *promesa* en su manifestación más pura, despojada, tal y como se puede encontrar en los relatos mitológicos –“*Un indio persigue una presa hasta que cree que ya la ha perseguido bastante. Y luego se da por vencido. Se comporta igual cuando huye. Parece que nunca aprende que hay... bichos que nunca se cansan y siguen adelante. Al final los encontraremos. Te lo prometo. Los encontraremos. Tan cierto como que la tierra gira*”.

Recordemos que la primera mitología que ha comprendido y explicitado el auténtico poder del mito es la mitología cristiana ya que ha sido capaz de afirmar que en el principio es el verbo, es la palabra acción. Así lo encontramos en el comienzo del Génesis: “*Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz. Y vio Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de las tinieblas. Y llamó Dios a la luz Días, y a las tinieblas llamó Noche. Y fue la tarde y la mañana un día*”. Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Edipo II. Del odio a la promesa”, en www.gonzalezrequena.com, 2015-2016. Enlace: <http://gonzalezrequena.com/22-la-promesa/> [Fecha de consulta: 01/04/2017].

Don: I'm serious.
Don: Hablo en serio.

Él afirma que habla en serio, pero da a entender lo contrario de lo que dice. Así, las palabras nombradas se descubren vacías de sentido. La palabra de Don está hueca, pues la palabra realmente pronunciada, que deja una huella, es una magnitud que se vuelve contra lo real y es el fundamento mismo del ser. El ser es la palabra encarnada que resiste en y que resiste a lo real. Y como ya hemos dicho, esta relación y el lugar en el que tiene lugar parecen alejados de lo real. El sujeto sólo es en la medida que ha recibido una palabra, una promesa capaz de sujetarle y a lo que de una manera u otra puede ser fiel. Y la verdad es la promesa cumplida, es una propiedad de los actos de enunciación que logran realizarse. En este universo no hay, por tanto, lugar ni para la sujeción, ni tampoco para la fidelidad. Por tanto, el eje de la donación deviene “larvadamente ahuecado”, una característica que descubrimos de nuevo como propia del cine manierista²⁸⁷. Si Don no es capaz de sustentar la palabra, quizá sea porque a él tampoco le ha sido dada palabra alguna. Introducir la palabra simbólica, recordemos, es la tarea del padre simbólico que es introducido por la madre a través de su mirada²⁸⁸.

Quando eso sucede, el yo queda desamparado, deslocalizado de su fundamento imaginario. La angustia, entonces, lo invade todo. Pero esa angustia se contiene y simboliza en forma de interrogación. Irrumpe entonces la primera palabra simbólica: *No*. [...] Es la palabra que, con el filo del cuchillo más afilado, el del significante, corta la identificación primaria. E introduce la desigualdad. La imago primordial, en tanto que desea a ese tercero al que mira, es herida –castrada, diría Freud– y queda entonces convertida en mujer. En mujer prohibida. Y por eso mismo deseable²⁸⁹.

Una palabra dada que está profundamente relacionada con el nacimiento del inconsciente del sujeto. Este relato tiene lugar en el hogar, donde la prohibición también es introducida por la separación física que suponen las paredes y puertas dispuestas en la casa.

Y entonces, el lugar del que el sujeto ha sido excluido (de la habitación de los padres), arde. Arde en llamas que, porque arrasan la Imago Primordial, amenazan con desintegrar el mundo del yo. El sujeto corre hacia allí. Pero el padre se interpone en la puerta de ese espacio ya para siempre prohibido manifestándose como la encarnación misma de la palabra simbólica²⁹⁰.

Una palabra que es simbólica porque es real. Y es real porque es violenta (recordemos que Bataille describía lo Real como violencia). Esa palabra (*no*) “se hace relato y permite “simbolizar las llamas de lo real”²⁹¹. “Y así introyecta el escenario ardiente de la escena primordial en el inconsciente que por esa misma vía nace, modelado por ese espacio ya para siempre prohibido que es el dormitorio de la madre”²⁹².



²⁸⁷ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, óp. cit., p. 583.

²⁸⁸ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Lo real”, pp. 25-26.

²⁸⁹ *Ibíd.* pp. 26-28.

²⁹⁰ *Ídem.*

²⁹¹ *Ídem.*

²⁹² *Ídem.*

Don: You have your own business. You don't mind when I come over.
Don: Tienes tu propio negocio. No te importa cuándo me dejo caer.

Don no se siente parte de ningún sitio y, por tanto, no consigue que los espacios domésticos que recorre obtengan el estatuto de “espacios que vale la pena habitar”. Pues él no está, sólo se “deja caer”. Y por eso va de un lugar a otro sin rumbo fijo. Desde la mirada de ella, las palabras de Don se escuchan como la queja de un niño.



Don: What size Cadillac do you take?
Don: ¿Qué tamaño de Cadillac escoges?

Él también fuma ahora, quizá para calmar su angustia. El coche comparece como símbolo de estatus —el Cadillac era el mejor coche de la época— y también como metáfora sexual. A diferencia de las palabras de Don Cherry en el tema “A band of gold”, que afirmaban que no quiere el mundo “para tener y poseer”, Don ofrece a su amante algo tan material como un Cadillac. Y sorprendentemente su tamaño aún está por determinar. ¿Quizá porque este Cadillac no es más que otro espejismo y por eso cada cual puede elegir imaginarlo de un tamaño u otro? El protagonista, además, pareciera estar nombrando un fetiche, es decir, uno de esos objetos publicitarios con los que la estrategia seductora de la publicidad tapon la carencia y reedita el Objeto Absoluto, es decir, la Imago Primordial.



La sonrisa y el gesto de Don confirman el sentido metafórico y sexual de sus palabras.

En este instante estamos en condiciones de afirmar que la distancia que adoptó la cámara al inicio de la escena cobra sentido *a posteriori*. Fijemos nuestra atención ahora sobre un fotograma previo:



Pareciera que, al modo de algunos films del cine postclásico europeo (*Al final de la escapada* – *À bout de souffle*—, film francés dirigido por Jean-Luc Godard en 1960, abandera este modo de escritura), esta distancia fuera la expresión más palpable de la incapacidad de los protagonistas de “afrontar el plano emocional, como si, en suma, cierto pánico a las emociones latiera en el

fondo [de la escena], solo aparentemente encubierto por el tono distanciado y burlesco que asume explícitamente su enunciación”²⁹³.



Midge: You know the rules. I don't make plans, and I don't make breakfast.

Midge: Sabes las normas. No hago planes, y no preparo el desayuno [Mientras ella le da el reloj].

A través de normas autoimpuestas, Midge se prohíbe a sí misma aquello que desearía hacer, pues sabe que no puede esperar de él lo que de él desearía. Si no fuese de este modo, ¿Qué necesidad tendría ella de establecer normas?



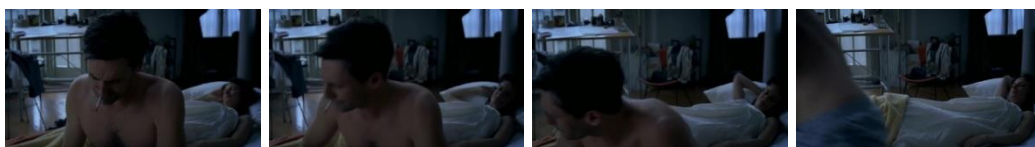
Una vez más el torso de Don tapa al de Midge. Descubrimos que incluso la ropa interior de Don combina con la atmósfera entre blanquecina y celeste que impregna esta segunda parte la escena. Una atmósfera que ya hemos asociado con lo irreal y que ahora se presenta directamente asociada con su sexo. Esta coincidencia entre el color asociado a la atmósfera irreal y por tanto imaginaria, y la ropa interior de Don podría estar relacionada con un aspecto fundamental del protagonista: su caracterización como personaje seductor que necesita atraer al otro –utilizando argucias si fuese necesario– para cautivarlo.



Don: Sterling's having the tobacco people in in nine hours, and I have nothing.

Don: Sterling tiene a los del Tabaco en nueve horas, y no tengo nada.

Nueve son las horas que le quedan a Don para enfrentarse a su problemática y Sterling se perfila ya como un personaje importante, que, sin duda, algo tiene que ver con la misma. Percibimos, una vez más, la dialéctica radical del todo o nada –*I have nothing*– en el discurso del protagonista.



²⁹³ Ibíd. p. 594.

Sujetando su cigarro con la boca, Don se incorpora. Se levanta y sale de plano por la izquierda.



Midge: People love smoking.
Midge: La gente adora fumar.

Ella queda sola en el plano. Solamente alcanzamos a ver su brazo izquierdo y parte del derecho, además de su perfil izquierdo, como si su cuerpo flotase en ese fondo de sábanas blancas.



Midge: There's nothing that you, the Trade Commission, or *Reader's Digest* can do to change that.
Midge: No hay nada que tú, la Comisión de Comercio, o el *Reader's Digest* podáis hacer para cambiarlo.

Ella le sigue a él, que queda fuera de plano durante un instante, con la mirada y con la inclinación de su cuerpo. “El deseo está ahí, sólo tienes que apelar a él”, trata de decir Midge a Don. En el plano general observamos el gran ventanal de este apartamento. Dos de los estores están recogidos en la parte superior e intermedia, permitiendo mirar hacia el exterior y, al mismo tiempo, ser observado. Esto nos permite hablar de este apartamento con los ventanales casi al descubierto como un espacio abierto al mundo exterior y como un elemento metafórico que sugiere que esta mujer es tan moderna que está “abierta a todo”²⁹⁴.



Don: There's this kid who comes by my office every day, looks where he's gonna put his plants.
Don: Está ese chico que viene por mi oficina todos los días, mira dónde va a poner sus plantas.

²⁹⁴ Alfred Hitchcock subrayó la importancia de las ventanas desde el inicio de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), film en el que los títulos de crédito –y finalmente el nombre del director– se inscriben sobre un ventanal en el que los estores suben poco a poco. El hecho de que el apartamento de Midge –formado por una sola habitación, con la cocina, la mesa de trabajo y la cama situadas en una misma estancia– sea de dimensiones reducidas, recuerda tanto al del protagonista de *La ventana indiscreta*, el fotógrafo L. B. Jefferies, como al del personaje femenino secundario de *Vértigo* (*Vertigo*, Hitchcock, 1958), quien también trabaja como ilustradora y cuyo nombre también es Midge. De un modo similar al de la amante de Don, la Midge de *Vértigo* está enamorada en secreto del protagonista, John “Scottie” Ferguson, aunque en el film de Hitchcock este hecho se muestra de un modo mucho más explícito que en *Mad Men*. La autora Raquel Crisóstomo ha reparado en las similitudes entre *Mad Men* y *Vértigo*: “Al inicio de *Vértigo* (*De entre los muertos*), James Stewart visita a Midge Wood: amiga, confidente y antigua novia. Scottie la encuentra trabajando en su estudio, como Don Draper encuentra a su amante Midge Daniels al inicio de *Mad Men*, una artista *beatnick*. Enseguida, Midge le sirve una copa a Scottie, igual que se la sirve su homónima a Don. Las dos Midge son mujeres de transición, mujeres de ensayo sexual con las que el protagonista siente la suficiente confianza para desnudarse también anímicamente”. Cf. CRISÓSTOMO, Raquel, “*Mad (Wo)men*: Las mujeres anhelantes de *Mad Men*”, en *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*, Madrid, Errata Naturae, 2015, p. 197.

Don hace referencia por primera vez a un personaje que el espectador desconoce por el momento pero que, según parece, va a comparecer como oponente.



Midge: Is he handsome?

Midge: ¿Es guapo?

Ella hace gala, una vez más, de su ambivalencia, interesándose por el físico (“¿es guapo?”) de este personaje que podríamos considerar oponente, ya que su deseo pareciera que pasa por acabar con Don. Como si, de este modo, ella insinuase que podría sustituir sin más un amante por otro.



Este plano subjetivo de la mirada de ella apunta a Don y a su vez al final de la escena. Se trata de un plano corto en el que Don está filmado de perfil y en el que la música que empieza a sonar ahora, compuesta *ad hoc* por David Carbonara, se combina con la pregunta de Midge, acercando este instante a ciertos lugares comunes de los spots publicitarios. La mirada y la media sonrisa de Don sugiere que a él le gusta de algún modo este modo perverso de relacionarse y disfruta con ello.

9. Farsa, alienación y vértigo en la Avenida Madison

El lugar de trabajo de Don está situado en la agitada Avenida Madison, el centro de la industria publicitaria de la década de 1960²⁹⁵. Se sitúa, por tanto, en el corazón de la megalópolis, cuya actividad principal son los negocios y cuyo común denominador del paisaje urbano son los rascacielos²⁹⁶. Así se pone en escena en un plano de transición extraído del piloto:

²⁹⁵ La Avenida Madison es identificada con la industria de la publicidad tras un importante crecimiento de este sector en la década de 1920.

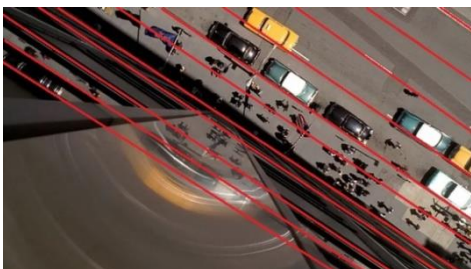
²⁹⁶ Francisco Cabezuelo Lorenzo, Cristina González Oñate y Carlos Fanjul Peyró han calificado el título de la serie, *Mad Men*, de “anfibología” porque “al mismo tiempo significa ‘hombres locos’ y a la vez hace referencia a los ‘hombres de la calle Madison’, que eran los ejecutivos más envidiados de la pujante sociedad de consumo americana que resurge con fuerza tras la II Guerra Mundial [...]”. Cf. CABEZUELO LORENZO, Francisco, GONZÁLEZ OÑATE, Cristina y FANJUL PEYRÓ, Carlos, “Los paisajes del sueño americano: escenografía de *Mad Men*”, en *Revista de Comunicación de la SEECI*, nº 32, 2013.



La angulación cenital de la cámara permite observar la avenida como a vista de pájaro. En el área de contacto entre el suelo y el edificio es posible trazar una línea diagonal que divide el plano en dos partes casi iguales.



Las formas resultantes son similares a dos triángulos rectángulos. También es posible trazar diagonales siguiendo las líneas inscritas en la calzada, la disposición de la acera, el modo de circular de los coches y de caminar de las personas, y algunas de las líneas que conforman las ventanas del edificio.



Todas ellas, como vemos en el anterior fotograma, resultan paralelas.

En la siguiente imagen hemos subrayado en color amarillo las escasas líneas verticales disonantes:



Se corresponden con una zona central de la fachada del rascacielos, los mástiles de las banderas dispuestas en la fachada y la farola situada casi en el centro del plano. Además, la fachada del edificio en el que se encuentra la agencia de publicidad está recubierta por espejos en los que se

reflejan, de un modo desdibujado, los coches que circulan por la calzada y, de forma más clara, algunas de las personas que caminan por la acera. Destaquemos que los espejos, aunque muestran una superficie brillante, se caracterizan por la carencia de densidad y la negación de su materialidad. Podríamos estar, por tanto, ante un elemento que advirtiese acerca de la carencia de contenido, lo superficial de aquello que tiene o va a tener lugar en el interior del edificio en el que se encuentra la agencia de publicidad. Esta sensación de superficialidad e irrealdad, sin embargo, no la transmite únicamente la fachada del edificio de oficinas, sino que envuelve toda la composición del plano (tanto el edificio de Sterling Cooper, como el exterior de la calle que representa la Avenida Madison). Las líneas descritas, tan decididamente rectas y en su mayoría paralelas, pareciera que han sido dispuestas, junto al resto de elementos del decorado, para advertir al espectador que estamos ante un espacio superficial, irreal, es decir, susceptible de encerrar una farsa.

Si prestamos atención por separado a las líneas verticales que se inscriben en la parte central de la fachada, pareciera que dibujasen un tubo circular capaz de absorber lo que en esta calle tiene lugar:



El espejo reencuadrado por estas líneas verticales podría calificarse también de cristal amplificador, pues los coches que están reflejados en él están deformados. Ante la inmensidad del edificio, los coches y las personas que circulan por la calle parecen muy pequeños e impersonales, como hormigas insignificantes que se dirigen a un mismo lugar. Encontramos aquí referencias implícitas a la alienación, pues pareciera que el enjambre de empleados absortos –susceptibles de ser absorbidos por el edificio superficial e irreal– que camina por la Avenida Madison en hora punta, hubiera perdido su capacidad de decisión y reacción y se dirigiera gregariamente hacia una misma dirección.

Existe una relación antitética entre la composición estética del plano, en la que dominan las líneas rectas, y el elemento visual formal que tiene lugar a continuación, un movimiento semicircular de la cámara:



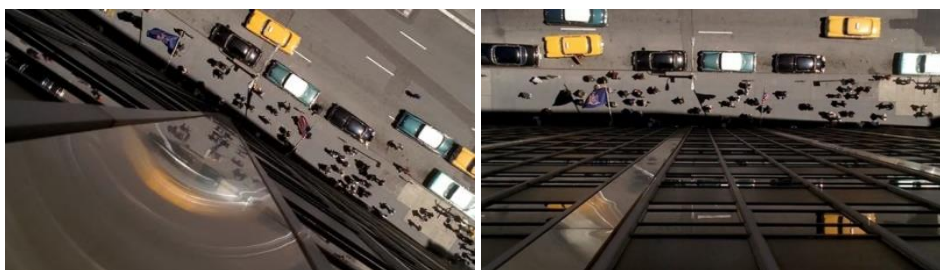
El fuerte contraste de estos elementos da lugar a una ruptura o escisión en el campo audiovisual y provoca un choque y un extrañamiento en el espectador. La colocación de la cámara, al borde

del precipicio, en combinación con el ángulo cenital y el movimiento de cámara circular ponen en escena el factor vértigo. Se suscita, de este modo, una sensación de desequilibrio similar a la inseguridad de aquél que experimenta el vértigo. El acompañamiento musical²⁹⁷, en el que se combinan, entre otros, el sonido de una flauta y de distintos instrumentos de percusión, transmite un dinamismo desenfadado.

Este movimiento de la cámara recuerda, además, al movimiento incesante y sin límite de las hélices del ventilador que ha sido mostrado en la cabecera.



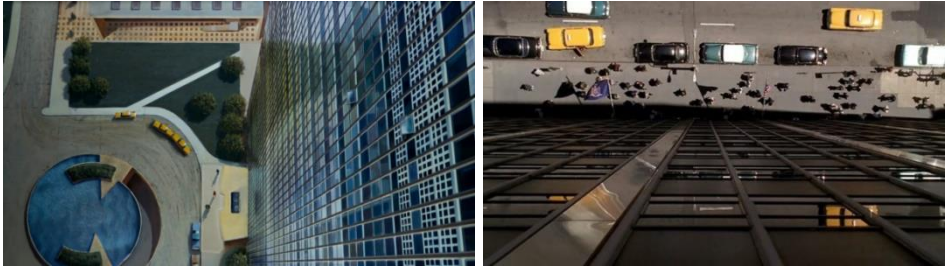
De nuevo, prestemos atención al movimiento de cámara que acaba de tener lugar: ha sido llevado a cabo en 7 segundos y ha producido una importante transformación en el plano.



En el inicio, las formas dominantes en la composición se asemejaban a dos triángulos rectángulos unidos. En los instantes finales, la simetría que impera en el plano es todavía más evidente –pareciera que estamos ante dos rectángulos unidos. Este último fotograma se asemeja a uno de los planos de transición del film *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959)²⁹⁸:

²⁹⁷ El tema que escuchamos en la banda sonora, “The Twenty-Third Floor”, fue compuesto *ad-hoc* por David Carbonara, compositor oficial de la música de *Mad Men*.

²⁹⁸ Gran parte de la investigación sobre los vínculos entre *Mad Men* y *Con la muerte en los talones* fue desarrollada en el *Harry Ransom Center* de la Universidad de Texas en Austin, donde pude consultar distintas versiones del guion del film de Hitchcock. Es importante destacar que Hitchcock encargó el guion a Ernest Lehman, quien lo escribió bajo su supervisión. La revisión de su correspondencia me permitió acceder al desarrollo del proceso creativo y al modo en el que discutieron cómo tratar el tema de la confusión de la identidad del protagonista. En la primera versión del guion plantearon comenzar el film con una voz en off (posiblemente narrada por Hitchcock) que preguntase: “Would it not be strange [...] if, with seven million pair of feet wandering through the canyons and corridors of the city, one pair of feet never by chance strayed into the wrong footsteps? (a pause) Strange, indeed” (08/12/1958). La traducción de la cita al español sería la siguiente: “¿No sería extraño [...] si, con siete millones de pares de pies deambulando a través de desfiladeros y pasillos, un par de pies no se perdieran nunca por casualidad en los pasos equivocados? (una pausa) Extraño, ciertamente”.



Nombremos los elementos coincidentes: la angulación cenital de la cámara; la simetría de las formas dominantes en la composición; los espejos superpuestos a las fachadas; y los tonos amarillos de los taxis, que violentan el equilibrio cromático. Y los divergentes: mientras que en *Mad Men* ha tenido lugar un movimiento de cámara circular, el plano del film de Hitchcock es absolutamente estático.

9.1. Una puerta giratoria en el vestíbulo de Sterling Cooper

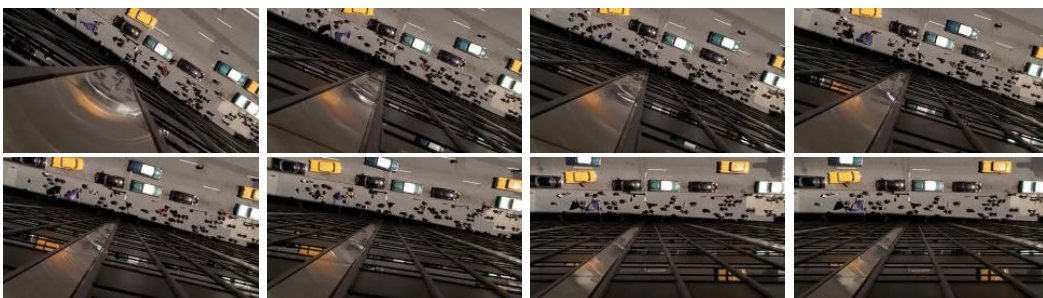
Personajes anónimos atraviesan una puerta giratoria que da entrada al edificio que alberga las oficinas de Sterling Cooper.



Destaca el movimiento rotativo de esta puerta. Recuerda, de hecho, tanto al movimiento incesante de las hélices del ventilador que ha sido mostrado en la cabecera...



...como al movimiento circular que realizaba la cámara en el anterior plano.



Primero entra una mujer anónima.



La longitud de su falda se extiende justo hasta sus rodillas y calza zapatos negros de salón. Esta indumentaria permite al espectador contemplar tanto la parte inferior de sus piernas, como parte de uno de sus pies y uno de sus tobillos. Su otro pie y su otro tobillo están fuera de cuadro. Su vestimenta se sitúa en la gama de colores oscuros –entre el gris y el negro– que domina en el plano. En esta composición sombría destacan sus bellas piernas, su pie y su tobillo filmados en plano corto. El color de su piel, más claro que el resto, pareciera brillar. Cuando la parte inferior del cuerpo de esta mujer anónima sale de cuadro, otra muy similar entra:



Viste una falda muy similar, aunque de color gris, y también calza zapatos de salón negros. Nos fijamos, de nuevo, en sus piernas, sus tobillos y una parte de sus pies. Pareciera que sus tacones marcaran la línea a seguir a decenas de personajes masculinos que, colocados en fila, aguardan tras ella. Los zapatos de estos varones que están a punto de entrar en el edificio de oficinas recuerdan a los de la figura negra que protagonizaba la cabecera de la serie:



La cámara inicia un movimiento ascendente:



Un personaje masculino anónimo entra. Nada sabemos de su identidad. Su vestimenta negra y la fijación en el maletín que lleva consigo recuerdan también a un instante de la cabecera...



... en el que la figura negra que representa al protagonista apoya su maletín en la superficie de espejo sobre la que camina.

Centrémonos, de nuevo, en el personaje anónimo que entra en el edificio:



Tanto su cabeza, como las de los personajes que le siguen al fondo del plano, están fuera de campo. Este hecho también podría relacionarse con el tema de la alienación, ya que se podría sugerir, así, que estos personajes han perdido la capacidad de pensar y decidir por sí mismos – literalmente no tienen cabeza. Este modo de filmar recuerda a dos planos de la secuencia anterior en los que la cabeza de Don también estaba fuera de plano:

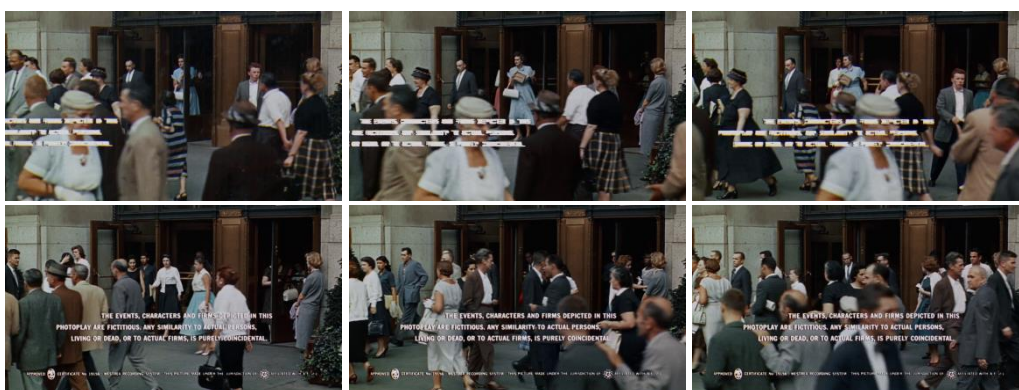


¿Por qué esta insistencia por excluir del plano a las cabezas de los personajes? ¿Qué les ocurre a estos *mad men* (hombres locos)?

El movimiento de la cámara continúa ascendente al tiempo que adquiere distancia con respecto a la puerta giratoria:



Todos los varones visten traje de chaqueta, corbata, gabardina y sombrero. Estas puertas giratorias recuerdan a las que aparecen en el inicio de *Con la muerte en los talones*.



Una diferencia: en *Mad Men* la cámara se sitúa en el interior del edificio, mientras que en el film de Hitchcock muestra la entrada desde fuera.



En ambos casos, la acción se sitúa en “hora punta” en la Avenida Madison de Nueva York. En el film de Hitchcock se trata de la hora del almuerzo, por lo que los trabajadores salen del edificio para acudir a los restaurantes aledaños, mientras que en la serie de Weiner es la hora de entrada al trabajo y la gente acude a sus oficinas.

9.2. Una mujer ambiciosa en un mundo de hombres

A continuación, en *Mad Men* el foco de atención está en el ascensor, en cuyo interior se encuentra solo el ascensorista.



Tanto a la izquierda como a la derecha, la imagen está reencuadrada por la puerta del ascensor que está completamente abierta.



Ésta es filmada desde una cierta distancia, lo que permite que entre el foco de atención y la cámara aparezcan personajes anónimos que entran por una parte del cuadro para salir inmediatamente por la otra. Se trata de personajes que están de paso. Este modo de filmar, que va a ser una constante en la serie, sitúa al espectador en la posición de espía que ha viajado al pasado y se ha introducido en 1960 en esta agencia para observar desde la distancia, desde una perspectiva curiosa, carente de juicios de valor. También podría describirse la posición del espectador como similar la de un etnógrafo distante.

En el inicio de *Con la muerte en los talones* también cobra protagonismo un ascensor muy similar al que encontramos en esta escena:



En este caso, la puerta, que reencuadra a los personajes, se abre paulatinamente. Los acontecimientos acaecen al revés: mientras que en la película de Hitchcock salen distintos personajes del ascensor, en *Mad Men* entran paulatinamente dos extras, junto con el redactor Paul Kinsey, el comprador de medios Harold Crane, la nueva secretaria Peggy Olson, y el ejecutivo de cuentas Kenneth Cosgrove, todos ellos de la Agencia Sterling Cooper.



Desde un primer momento ella resalta por su condición de mujer y la gama cromática de su gorro amarillo camel.



Paul: Twenty-three.

Paul: Veintitrés.

El ascensorista también se distingue de los demás por el color de su piel, frente al resto de hombres blancos vestidos con trajes y gabardinas de tonos negros, grises y azules.



Harry: Uh, not right away.

Harry: Uh, no inmediatamente.

La atención se centra en la nueva secretaria, cuyo suéter combina con su gorro, y tanto el ascensorista como los extras van a desaparecer del campo visual. Tras los personajes se inscriben unas líneas simétricas en la pared del ascensor, formas notables de la composición escenográfica.

Se trata de una escena filmada y organizada de manera muy similar a la presentación de Clarice Starling, la joven agente del FBI protagonista de *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991).



Nos encontramos en ambos casos ante un personaje similar: el desarrollo de una mujer ambiciosa y talentosa en un mundo de hombres²⁹⁹.

²⁹⁹ Lo que cambió en la década de 1960, de acuerdo con Raúl Eguizábal, “no fue la llegada de la mujer a la profesión [publicitaria], como en el caso de las etnias, sino la toma de conciencia de su condición femenina en un ámbito que iba muy por detrás en cuanto a la consideración de la mujer”. “Los años sesenta ofrecieron la ocasión a la mujer de afirmar una cierta posición ‘al margen’ de la sociedad establecida”. Cf. EGUIZÁBAL MAZA, Raúl, *Historia de la publicidad*, óp. cit., p. 402-403.



Ken: Pal, could you take the long way up?
 Ken: ¿Podrías tomar el camino largo?

En *Mad Men*, los personajes que aparecen en la escena se sitúan de manera que Paul, Ken y Harry crean casi un semicírculo alrededor de Peggy que queda de espaldas a ellos y en un primer plano frente al espectador. Pareciera un coro que se ha instalado alrededor de la protagonista. Las miradas, las sonrisas y los comentarios giran alrededor de la nueva secretaria. Las palabras de Ken se dirigen al ascensorista (que está fuera de plano) pero las miradas conducen a la chica.



Ken: I am really enjoying the view here.
 Ken: Estoy disfrutando mucho las vistas aquí.

El joven ejecutivo prácticamente susurra esta sugerente frase a la oreja de Peggy, cuya expresión nos indica que empieza a sentirse incómoda. Este hecho es remarcado por el primer plano del rostro de la nueva secretaria que trata de mirar de reojo a los jóvenes ejecutivos pero en ningún momento gira la cabeza ni dice una sola palabra. Se siente hostilizada, aunque, al mismo tiempo, los comentarios de Ken podrían agraderle como mujer. Desde esta escena inaugural ya se puede leer en la expresión de Peggy su gran ambición.



El cambio de plano confirma lo que está teniendo lugar: la afirmación del conjunto con respecto a ella. Todas las miradas masculinas apuntan a Peggy. Los jóvenes están colocados de manera que se puede trazar una línea diagonal, perpendicular a las que se inscriben en las paredes del ascensor, por encima de sus cabezas hasta llegar a la de la joven secretaria. Los tres varones lucen el mismo peinado engominado y brillante: raya lateral y flequillo sutilmente alzado que crea un conjunto de volúmenes desiguales, pues resalta con respecto al resto del cabello, muy pegado a la cabeza.



Paul: You going to Campbell's bachelor party?

Ken: Yeah, I want to be there before they tie an anchor around his neck and drag him out to sea.

Paul: ¿Vas a la despedida de Campbell?

Ken: Sí, quiero estar allí antes de que le aten el ancla al cuello y le arrojen al agua.

Ken mira a Peggy, como si esperase alguna reacción de ella.



Paul: I hear she's a nice girl.

Harry: Eh, who wants that?

Paul: He oído que es buena chica. [Mirando a Peggy]

Harry: Eh, ¿quién quiere eso?

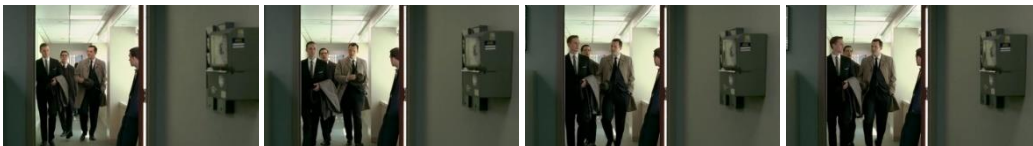
Los tres personajes masculinos ríen y miran de nuevo hacia Peggy que levanta su rostro y dirige su mirada al techo, como si quisiera llegar de una vez a su destino, es decir, al piso 23.



El plano continúa estático. El ascensor se ha detenido y Peggy hace ademán de salir.

9.3. “Soy un *Boy Scout*”

La cámara, situada en el interior de la oficina Sterling Cooper, pareciera que esperase a los tres personajes que emergen reencuadrados.



Paul: What did you do that for?

Paul: ¿Para qué hiciste eso?

Un travelling de retroceso inicia un plano secuencia.



Son presentados, una vez más, algunos aspectos notables en lo que se refiere a la composición de planos en el interior de la agencia. Destacan la predilección por las líneas rectas, los espacios vacíos, las líneas verticales o la gama de colores que va del gris al blanco.



Paul: She'll probably be assigned to one of us.
Ken: Then she'll know what she's in for.

Paul: Probablemente será asignada a uno de nosotros.
Ken: Entonces sabrá para qué está aquí.

La cámara efectúa un movimiento de acompañamiento a los personajes, al tiempo que su angulación oblicua introduce en el plano el techo de la oficina y los vértices en los que convergen las paredes.



Así se subrayan los límites de este espacio de trabajo que se cierra sobre los personajes.



Harry: I have a feeling we won't be going to your bachelor party soon.
Harry: Tengo el sentimiento de que no vamos a ir a tu despedida de soltero pronto.

Un movimiento de retroceso de la cámara permite al espectador ver un plano general de estos tres personajes, además de ciertos aspectos del decorado de esta oficina. Destaca en la parte derecha del plano una falsa pared y en el centro dos columnas. La falsa pared con forma de mampara es una parte integrante de la composición que hace una explícita referencia a lo superficial, es decir, aquello que carece de contenido. Las columnas blancas flanqueadas por el vacío podrían revelar una simbólica muy similar.



Mientras que los tres jóvenes ejecutivos avanzan por un pasillo de la oficina, Paul dedica una mirada erotizada a las piernas de una secretaria sentada en la parte izquierda del plano.



Ken: Yeah, well, compared to Campbell, I'm a Boy Scout.
Ken: Sí, bien, comparado a Campbell, soy un Boy Scout.

Ken se reconoce a sí mismo como un niño *Boy Scout*, lo que podría explicar su comportamiento infantil y cobarde ante Peggy. A la derecha, la falsa pared y a la izquierda, varias secretarias sentadas tras sus mesas de trabajo, que están dispuestas en línea recta. Rasgo común, como vemos en los siguientes fotogramas, con respecto a la disposición de los escritorios en la oficina presentada en *El apartamento* (*The Apartment*, Billy Wilder, 1960):



En ambos textos audiovisuales destaca la luminaria fluorescente dispuesta en el techo.



La secretaria, al ver que los tres jóvenes se disponen a entrar en el despacho de su jefe, el ejecutivo de cuentas Pete Campbell, se levanta para tratar de averiguar por qué quieren entrar y así trata de impedirles el paso. Ella se erige desde este instante como la vigilante de la puerta.



Hildy: Excuse me. Is he expecting you?
Paul: He's not expecting anything.

Hildy: Perdón. ¿Él le está esperando?
Paul: No está esperando nada.

Paul contesta a Hildy con un eslogan.



Harry responde con un gesto propio de los espots.



Durante unos segundos la cabeza de Paul está fuera de cuadro, composición que recuerda a ciertos planos en los que nos hemos fijado anteriormente...



... ya que tanto Don, como el personaje anónimo que entraba en el edificio han sido filmados de este modo.



Pete: Oh, honey, don't
Pete: Oh, cariño, no

Ella queda sola en el plano. A su lado, observamos un vacío manifiesto: esa lámina o falsa pared a la que nos referíamos anteriormente. La joven secretaria contempla durante un instante la puerta de ese despacho al que acaban de entrar los tres personajes masculinos. Mientras tanto, escuchamos una conversación que tiene lugar en el despacho de Pete Campbell. El inicio de esta conversación es una negación (“Oh, cariño, no”), como si se confirmase así, en este inicio de diálogo que se combina en la imagen con la expresión de la secretaria, que ella, como guardiana de la puerta que es, no tiene que acceder al despacho, pues debe aguardar.

10. Joan y Peggy: los polos opuestos se atraen

Joan Holloway, jefa de secretarías de Sterling Cooper, se adentra, erguida y con una gran sonrisa dibujada en su rostro, en el pasillo de la agencia.



Camina con paso firme y seguro. Al mismo tiempo explica a Peggy la disposición de la oficina.



Joan: Now, this is the executive floor.

Joan: Ahora, esta es la planta de ejecutivos.

La nueva secretaria, que sujeta con sus manos una caja de cartón con material de oficina para su primer día de trabajo, le sigue de cerca. En el rostro de la joven se dibuja una sonrisa casi burlona que predice la posición irónica con la que va a encarar esta escena. La cámara, tal y como hemos apuntado anteriormente, sigue a los personajes a una cierta distancia, que permite que entre las protagonistas y la cámara aparezcan personajes anónimos que entran por una parte del cuadro para salir inmediatamente por la otra. Se trata de personajes que están de paso, como por ejemplo la señora morena que aparece en el anterior fotograma.



Joan: It should be organized, but it's not,

Joan: Debería estar organizada, pero no lo está.

Desde este primer instante, es posible percibir la fascinación con la que Peggy contempla la empresa. Así, es suscitado un importante aspecto relacionado con la evolución de este

personaje: en su recorrido por la serie prevalecerá siempre su trabajo, ligado a su deseo de ser una gran publicista, sobre su vida privada³⁰⁰.

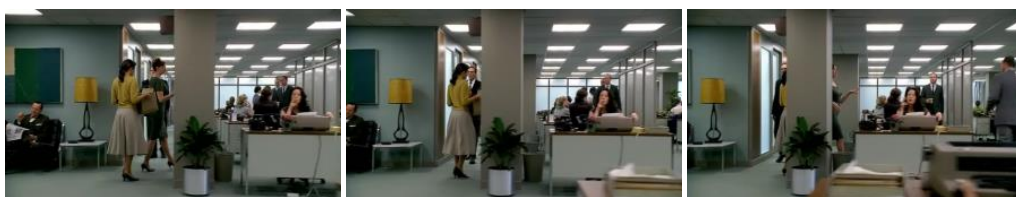


Joan: so you'll find account executives
Joan: así que encontrarás ejecutivos de cuentas

Si anteriormente los dos personajes femeninos eran mostrados en plano medio, en este instante lo son en plano general. El modo de filmar la escena recuerda al instante anterior en el que el trío de jóvenes ejecutivos, Harry, Ken y Paul, entraban en la oficina.



En ambos casos, destaca en la planificación formal la combinación de planos medios y generales, así como los movimientos de acompañamiento de la cámara. De este modo, ha sido suscitada una importante dinámica asociada a este entorno laboral: el rol de secretaria está fuertemente asociado a los personajes femeninos y el de ejecutivo a los masculinos.



Joan: and creative executives all mixed in together.
Joan: y ejecutivos creativos todos mezclados juntos.

El eje de la cámara se aleja de Joan y Peggy, como si el interés se centrara ahora en filmar el escenario, el decorado y las decenas de secretarias que trabajan en la agencia, así como por destacar, una vez más, las luces brillantes del techo. El movimiento de la cámara, sin embargo, sigue los pasos de los dos personajes femeninos. Existe una relación de contraste entre ambos, pues Joan es una experta secretaria, mientras que Peggy es inexperta y nueva en este terreno. La primera es una mujer voluptuosa, sexy y sofisticada. Su vestido ceñido, que resalta su figura

³⁰⁰ La importancia de este personaje femenino también es suscitada por la canción que en este instante suena en la banda sonora. Su título es "The new girl", en una clara referencia a Peggy, y fue compuesta *ad-hoc* por David Carbonara. Ella tiene, por tanto, su propia canción.

curvilínea, llega justo hasta debajo de la rodilla y su enrevesado moño pelirrojo es elegante y cosmopolita. Peggy, vestida con ropa de colores más apagados –gris y camel–, es más sencilla y viste un suéter amplio y una falda larga con forma de lámpara. Sujeta su sencilla coleta con un lazo negro³⁰¹. Novata/ experta, exuberante/sencilla, ropa ajustada/ropa amplia y colores vivos/colores apagados son las antítesis que rigen, por el momento, en la presentación conjunta de estas dos protagonistas.



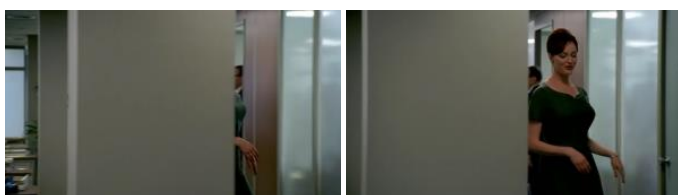
Joan: Please don't ask me the difference.
Peggy: Great.

Joan: Por favor no me preguntes la diferencia.
Peggy: Genial.

Joan desconoce la diferencia entre un ejecutivo de cuentas y un creativo, aspecto que, por cierto, tampoco le interesa. Como veremos a continuación, su atención y su interés se encuentran en otro ámbito, el del deseo sexual.



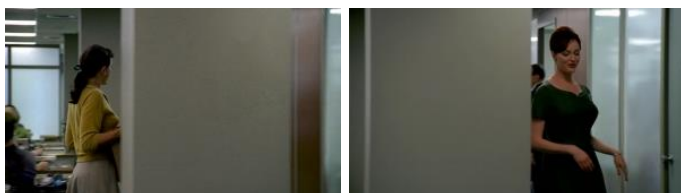
Durante unos instantes, Peggy aparece sola en el cuadro. A su derecha, una extraña columna. Esta composición decorativa, que trabaja con superficies planas, evitando efectos de profundidad, destaca, en primer lugar, el diseño funcional y moderno de la oficina. A continuación, se invierte la composición del plano.



Joan: Hopefully,
Joan: Con suerte,

³⁰¹ “Cuando la mujer se adorna con un lazo, se alinea en el campo simbólico del objeto, y más concretamente, del regalo. Pues saben ustedes que cuando se envuelve algo para regalo el lazo aparece como la figura final: el lazo está ahí invitando a ser desenlazado: *ábreme*, dice, *soy para ti*. Y sigue diciendo eso cuando el lazo se ha convertido en un mero símbolo adherido al envoltorio sin realmente abrocharlo”. Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Edipo I. La casa en llamas”, en [www.gonzalezrequena.com](http://gonzalezrequena.com), 2015-2016. Enlace: <http://gonzalezrequena.com/14-2014-11-28-2-the-searchers-sublimacion/#6> [Fecha de consulta: 06/06/2016].

Si en los anteriores fotogramas aparecía Peggy en solitario en el plano, ahora es Joan quien está sola. La pared vacía que antes se encontraba en el lado derecho de Peggy, asoma ahora por el lado izquierdo.

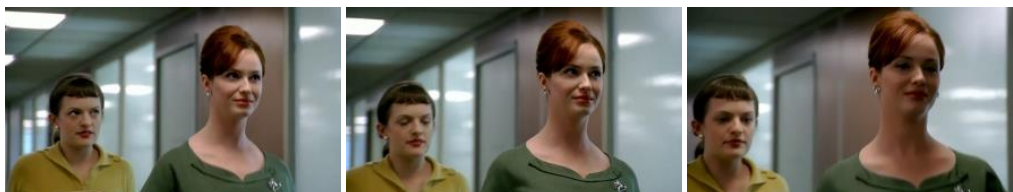


De este modo, se pone en escena la relación antitética de las dos mujeres. Peggy entra en cuadro, Joan sale. Vemos de espaldas a la nueva secretaria y de frente a la experta. En el centro, está situada la columna blanca, vacía de contenido, como si ambas rodeasen el vacío que simboliza. El espectador está en este instante ante un dato notable de la escritura de *Mad Men*: la introducción de elementos vacíos en la composición para poner de manifiesto de una forma implícita cierto aspecto esencial que recorre el relato. Esta cuestión será explicitada más adelante, conforme avance la serie, y, por tanto, nos ocuparemos de ella en otro capítulo.

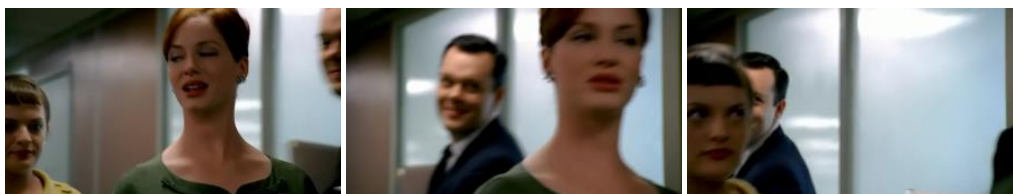


Joan: if you follow my lead, you can avoid some of the mistakes I've made here.
Joan: si sigues mi guía, puedes evitar algunos de los errores que he cometido aquí.

Joan toca su vientre con sus dos manos mientras habla de los errores que ha cometido, lo que sugiere que está hablando de un aborto que le fue practicado en el pasado³⁰².



Paul: Hello, Joan.
Paul: Hola, Joan.

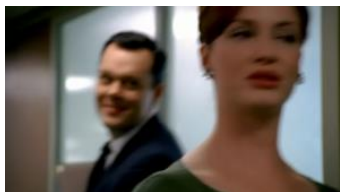


Joan: Like that one.
Joan: Como ese.

De sus palabras se deduce que ella considera un desacierto haber tenido un encuentro sexual con su compañero Paul. De este modo, además, advierte a Peggy acerca de las decisiones que va a

³⁰² Joan acude al ginecólogo en el tercer capítulo de la cuarta temporada y le pregunta al médico si después de haber abortado dos veces puede quedarse embarazada.

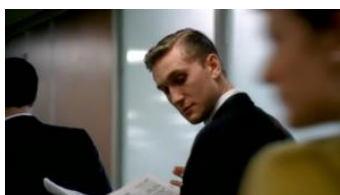
tener que afrontar con respecto a los varones de la agencia, pues va a recibir propuestas de varios de ellos. En este instante, es puesto en escena, a través de las miradas cruzadas entre los varones y las mujeres, aquello que interesa a Joan: el plano del deseo sexual. Se trata de una de sus principales motivaciones, al menos en lo que al inicio de la serie se refiere.



El gesto que se dibuja en el rostro de Joan revela el desagrado que a ella le produce él. Un sentimiento que también podría estar teñido de decepción.



Paul mira a la que acabamos de descubrir como su ex amante, Joan. Ken sigue de cerca al joven redactor. Peggy comienza a girar su rostro. Ella también mira a sus jóvenes compañeros de trabajo.



Ken dedica una mirada erotizada a Peggy, concretamente a la parte inferior de su cuerpo: bien sus piernas, bien sus pies. Una parte del cuerpo de la mujer susceptible de contener carga fetichista³⁰³. De nuevo, el espectador está ante una cuestión relevante que recorre gran parte de

³⁰³ “El fetiche es el sustituto del falo de la mujer (de la madre), en que el varoncito ha creído y al que no quiere renunciar [...]. He aquí, pues, el proceso: el varoncito rehusó darse por enterado de un hecho de su percepción, a saber, que la mujer no posee pene. No, eso no puede ser cierto, pues si la mujer está castrada, su propia posesión de pene corre peligro, y contra ello se revuelve la porción de narcisismo con que la naturaleza, providente, ha dotado justamente a ese órgano”.

“No correcto que tras su observación de la mujer el niño haya salvado para sí, incólume, su creencia en el falo de aquella. La ha conservado, pero también la ha resignado; en el conflicto entre el peso de la percepción indeseada y la intensidad del deseo contrario se ha llegado un compromiso como sólo es posible bajo el imperio de las leyes del pensamiento inconsciente —de los procesos primarios—. Sí; en lo psíquico la mujer sigue teniendo un pene, pero este pene ya no es el mismo que antes era. Algo otro lo ha reemplazado; fue designado su sustituto, por así decir, que entonces hereda el interés que se había dirigido al primero. Y aún más: ese interés experimenta un extraordinario aumento porque el horror a la castración se ha erigido un monumento recordatorio con la creación de este sustituto”.

En el fetichista pueden subsistir de forma paralela dos actitudes aparentemente contradictorias: La consistente con la realidad (la madre castrada) y la conformada al deseo (la madre conserva su pene). Pues pese a que una corriente de su vida psíquica no ha reconocido la posibilidad de la castración, otra sí se ha percatado de este hecho. Cf. FREUD, Sigmund, “Fetichismo”, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas* [Traducción de José L. Etcheverry], Vol. XXI, [1927] 2012, p. 148-149.

este piloto y que estará presente a lo largo de la serie. Por ello, retomaremos este tema a fondo más adelante.



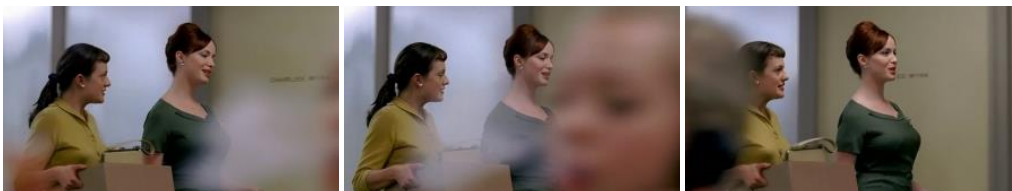
El joven ejecutivo de cuentas vuelve a centrar su atención en el periódico que sujeta con sus manos. Peggy, sin embargo, continúa fijando su mirada en los jóvenes. De nuevo, es reconocible cierta fascinación en su rostro. Ella está muy atenta a cada uno de los movimientos que se producen en la agencia.



Joan: So how many trains did it take you?
Peggy: Only one, but I got up very early.

Joan: ¿Así que cuántos trenes tienes que tomar?
Peggy: Solo uno, pero me levanto muy temprano.

Observamos a Joan y Peggy de espaldas a través de un plano medio. Ambas están reencuadradas por una columna (en la parte derecha) y la pared (en la izquierda).



Antes de comenzar el siguiente parlamento, Joan cierra los ojos y mueve ligeramente su cabeza hacia un lado, como si pensase “¿Cuántas chicas como Peggy han pasado por aquí antes y a cuántas les he dicho lo mismo?”.



Joan: In a couple of years, with the right moves, you'll be in the city with the rest of us.
Joan: En un par de años, con los movimientos correctos, estarás en la ciudad con el resto de nosotros.

La jefa de secretarías establece una clara diferencia entre quienes viven en Manhattan (ella misma está en ese grupo) y quienes no, pero aspiran a ello (Peggy, por ejemplo).



Durante un segundo, la nueva secretaria aparece sola en el plano. De nuevo, hay una columna blanca a su lado.



Se invierte, como ya ocurrió anteriormente, la composición del plano: Joan aparece en este instante junto a la columna. Este elemento del decorado y la inversión de los planos se han convertido en este punto en recursos redundantes, que subrayan tanto la importancia de un vacío central, como la relación antitética de los personajes femeninos.



Joan: Of course,
Joan: Desde luego,

Peggy mira hacia detrás, trata de no perder detalle de lo que ocurre a su alrededor.



Joan: if you really make the right moves, you'll be out in the country,
Joan: Si de verdad haces los movimientos adecuados, estarás fuera en el campo,

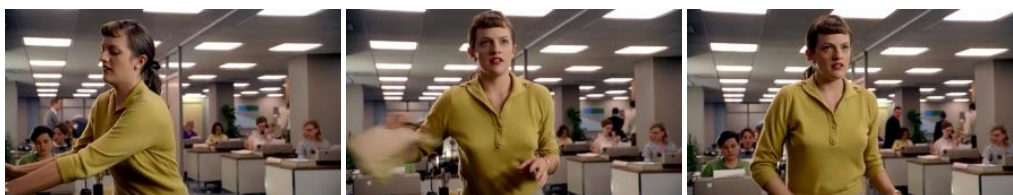
Tras los personajes femeninos hay una mampara que contrasta con las puertas de madera. Su material traslúcido deja ver a medias lo que ocurre dentro y fuera de los despachos. Se trata de otro de los datos esenciales de la escritura de la serie, pues este bastidor bien podría ser un elemento metafórico que pone en escena la ambigüedad de ciertos personajes de la serie, así como el territorio de equívocos en que se mueven.



Joan: and you won't be going to work at all.
Joan: y no tendrás que ir a trabajar para nada.

Joan habla de su ambición personal, una aspiración común entre las secretarias de la época, pues generalmente no trabajan en Sterling Cooper porque les interesa especialmente el empleo o el sector de la publicidad, sino porque puede ser una fase de transición hasta encontrar un marido. Esta ambición, como ya ha explicado Joan, implica encontrar el amor de su vida, casarse y vivir a las afueras para formar una familia, además de introducir el hecho de no trabajar fuera de casa. Este ideal de la época en la que se ambienta la serie va a ser tematizado, y será descrito con una mirada distante, sin ser juzgado peyorativamente.

A continuación, Joan saca a relucir otra vez la temática relacionada con el deseo sexual.



Joan: I don't know what your goals are, but don't overdo it with the perfume.
Joan: No sé cuáles son tus objetivos, pero no te excedas con el perfume.

Sus palabras pueden ser entendidas de este modo: “si pretendes encontrar marido en la oficina, aquí hay unos límites a la hora de la seducción (límites que yo misma impongo). Así que procura que no se te note demasiado”. A Peggy le sorprende la explicitud con la que Joan nombra sus imperativos.



Joan: Keep a fifth of something in your desk.
Joan: Guarda un quinto de algo en tu escritorio.

Joan está justo al lado de un ventilador que yace inútil sobre la repisa de la ventana. Pareciera, por una parte, un objeto ya desfasado. Pues en estas oficinas, de hecho, ya está instalado el aire acondicionado por conductos...



... tal y como será mostrado en una escena posterior. Por otra parte, sin embargo, recuerda inevitablemente al ventilador que ha sido mostrado en la cabecera, al cual ya nos hemos referido en distintas ocasiones:



¿Por qué esta insistencia en la muestra de ventiladores?



Joan: Mr. Draper drinks rye. Also, invest in some aspirin, *Band-Aids*, and a needle and thread.

Joan: El Señor Draper bebe *whisky* de centeno. Además, invierte en alguna aspirina, tiritas, y una aguja e hilo.

El whisky, otro de los elementos esenciales de la serie, sobre el que volveremos en los capítulos sucesivos, es nombrado junto a la aguja y el hilo, instrumentos propios “del universo de las tareas domésticas de la madre”³⁰⁴.



Peggy: Rye is Canadian, right?

Joan: You better find out.

Peggy: ¿El whisky de centeno es canadiense, verdad?

Joan: Mejor averígualo.

Peggy hace hincapié en esta bebida.



Joan: He may act like he wants a secretary, but most of the time, they're looking for something between a mother and a waitress.

Joan: Podría actuar como si quisiera una secretaria, pero la mayoría del tiempo buscan a alguien que esté entre una madre y una camarera.

Joan explicita la función materna de la secretaria, que ya había sido sugerida anteriormente cuando nombró los instrumentos de costura.

³⁰⁴ GONZÁLEZ REQUENA, “Psycho y la Psicosis III”, en www.gonzalezrequena.com, 2013-2014.
Enlace: <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/textos-en-linea/psycho-y-la-psicosis-iii-lila/>
[Fecha de consulta: 16/08/2016].



Joan: And the rest of the time, well...

Joan: Y el resto del tiempo, bueno...

La jefa, lejos de guardar en secreto su experiencia como secretaria y amante, alardea de ello.



Peggy levanta la mirada de su libreta mientras entiende perfectamente lo que escucha. “¿En serio está alardeando de haberse acostado con su jefe? ¿No siente ni un ápice de pudor? ¿Insinúa que es lo que yo debería hacer?”, piensa.



Joan: Go home, take a paper bag, and cut some eyeholes out of it. Put it over your head, get undressed, and look at yourself in the mirror. Really evaluate where your strengths and weaknesses are, and be honest.

Joan: Vete a casa, coge una bolsa de papel, y córtale algunos agujeros para los ojos. Póntelo sobre tu cabeza, desnúdate, y mírate en el espejo. Evalúa de verdad dónde están tus puntos fuertes y débiles, y sé honesta.

En las palabras de Joan late la siguiente pregunta: “¿Te das cuenta de que mi cuerpo es mucho más hermoso que el tuyo?”.



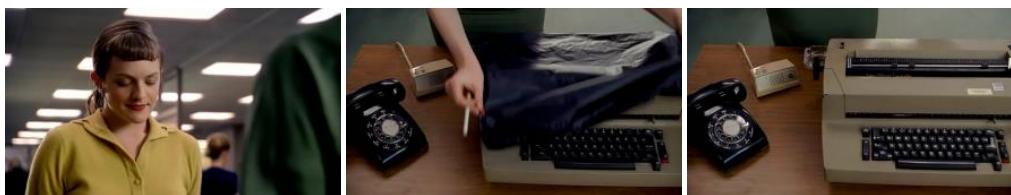
Peggy: I always try to be honest.

Joan: Good for you.

Peggy: Siempre trato de ser honesta.

Joan: Bien por ti.

El gesto de Peggy es irónico, casi burlón. “Tú eres más bella y mandas aquí. Pero yo poseo mis propios recursos”, parece pensar ella. El desparpajo con el que aguanta el peculiar recibimiento de Joan, así como el interés que hacia ella parece mostrar su nueva jefa (quien, sin duda, está poniéndola a prueba), sugiere la igualdad jerárquica que estas mujeres van a alcanzar, pues al final de la serie ambas se habrán convertido en ejecutivas de éxito.



Joan: Now, try not to be overwhelmed by all this technology. It looks complicated,
Joan: Ahora, trata de no sentirte abrumada por toda esta tecnología. Parece complicada,

El énfasis está, de nuevo, en la tecnología, es decir, en este moderno dispositivo de la época³⁰⁵ con el que Peggy tendrá que interactuar.



Joan: but the men who designed it made it simple enough for a woman to use.
Joan: pero los hombres que la diseñaron la hicieron lo bastante simple para que pudiera usarla una mujer.

Joan, consciente de la estricta asociación de roles que existe en la agencia y en la época (mujeres-secretarías/hombres-ejecutivos-diseñadores-ilustradores) no duda en ironizar sobre este hecho.



Peggy: I sure hope so.
Joan: At lunch you need to pick up a box of chocolates, a dozen carnations, and some bath salts. I'll explain later.

Peggy: Eso espero.
Joan: A la hora de comer, necesitas comprar una caja de bombones, una docena de claveles y unas sales de baño. Te lo explicaré luego.

Aquí, se abre un pequeño interrogante, pues tanto Peggy como los espectadores nos preguntamos, “¿para quién son los regalos que acaba de encargar Joan?”. Esta cuestión será resuelta en un capítulo posterior.



³⁰⁵ “Joan muestra a Peggy la última novedad en tecnología de la oficina, la IBM Selectric [...] Algunos han dicho que es un anacronismo porque este modelo de máquina de escribir sin carro no salió al mercado hasta 1961, después de la época en la que sucede el episodio. Otros dicen que, aunque es verdad, es muy posible que una agencia publicitaria prestigiosa de Manhattan contara con un modelo de prueba antes de que saliera a la venta”. Cf. MCLEAN, Jesse, “Guía de episodios”, en VV.AA., *Guía de Mad Men. Reyes de la Avenida Madison* (traducción de M^a Luisa R. Tapia), Madrid, Capitán Swing, 2009, p. 74.

Peggy: Thank you, Miss Holloway. You're really wonderful for looking out for me this way.

Joan: It's Joan. And listen, don't take this the wrong way, but a girl like you, with those darling little ankles, I'd find a way to make 'em sing.

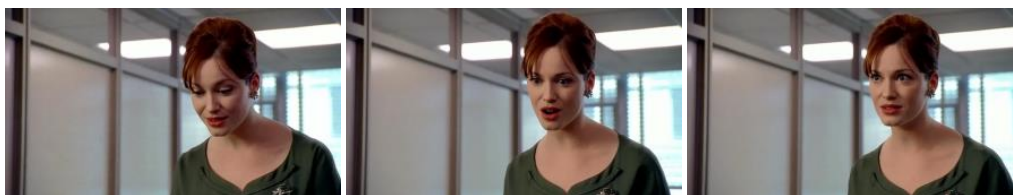
Peggy: Gracias, señorita Holloway. Es un encanto por ayudarme como lo está haciendo.

Joan: Es Joan. Y escucha, no te lo tomes a mal, pero una chica como tú, con esos pequeños encantadores tobillos, encontraría un modo de hacerlos cantar.

Joan nombra el tobillo de la nueva secretaria, es decir, la articulación donde se unen el pie y la pierna. Estamos, en este instante, ante la primera referencia explícita a esta parte del cuerpo de Peggy (anteriormente se produjo la primera implícita, cuando Ken le dedicó una mirada erotizada), que, ya lo hemos apuntado, es susceptible de contener carga fetichista.



De nuevo, se dibuja una expresión burlona en el rostro de Peggy.

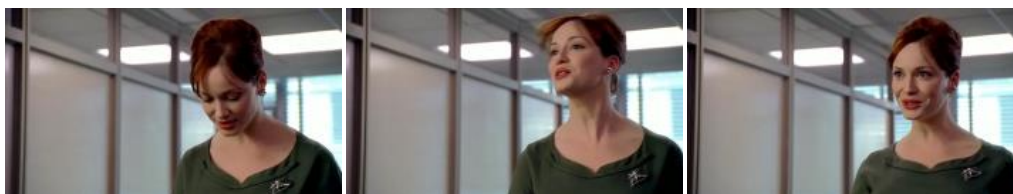


Joan: Also, men love scarves.

Joan: Además, los hombres adoran los pañuelos.

Tanto en el techo, como en las ventanas que hay tras la jefa de secretarias, destaca una luminaria fluorescente. La saturación de la señal cromática propia de los spots publicitarios se va a consolidar como una operación estética habitual en *Mad Men*. Se trata de una más de las características de la puesta en escena que renuncian al tratamiento verosímil de los decorados y escenarios³⁰⁶.

Por otro lado, la mirada desorbitada de la jefa de secretarias introduce, junto a sus gestos corporales, a Don en la escena.



Joan: Good morning... Mr. Draper.

Joan: Buenos días... Señor Draper.

La gestualidad de Joan mientras saluda a Don es ciertamente exagerada, traspasa los límites de lo natural. El movimiento de su cabeza, acompañado del movimiento de su flequillo, así como

³⁰⁶ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya, *El spot publicitario*., p. 25.

la elevación de su rostro, devuelve al espectador la imagen de una mujer erguida. Los músculos de su cuello se contraen y sus labios rojos y sensuales también. Pareciera demasiado entusiasmada.



A través de la mirada de Joan vemos a Don caminar delante de su jefe, Roger Sterling.

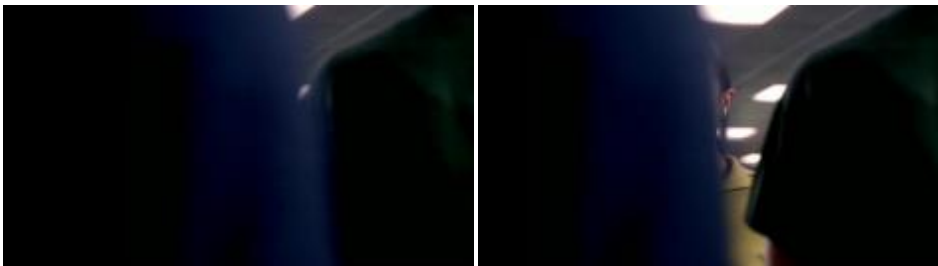


Siguiendo las indicaciones de Joan, Peggy se levanta y en este plano general destaca la femenina y curvilínea figura de la jefa de secretarias. Don no verbaliza su saludo, se limita a dedicarles una mirada.



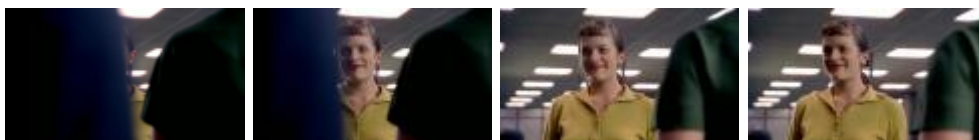
Joan: Oh! And Mr. Sterling. How are you?
Joan: Oh! Y el Señor Sterling. ¿Cómo está?

Joan también saluda a Roger, quien sí contesta.



Roger: Morning, girls
Roger: Buenos días, chicas

La espalda de Joan y la de su jefe están tan próximas durante un instante que casi se tocan. Esta forma tan sutil de indicar la proximidad que existe entre ellos, adelanta la condición de amantes de estos dos personajes.



Ambas secretarias sonríen y siguen con sus miradas a los hombres.



La mirada de Joan codifica la relación jerárquica entre ellas. “No intentes competir conmigo en el terreno laboral, ni mucho menos en el sexual”, viene a decirle.

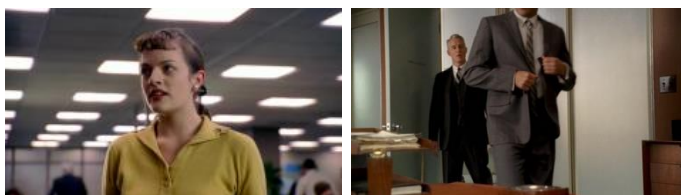


Pero, al mismo tiempo, existe una cierta simpatía mutua entre ellas. Joan reconoce en Peggy a una joven ambiciosa y valiente como ella misma fue –pues la joven secretaria, lejos de adoptar una actitud temerosa, ha mantenido una posición irónica todo el tiempo. Podríamos decir, por tanto, que los polos opuestos se atraen, ya que, pese a percibirse una caracterización antitética para cada una de ellas, finalmente existirá una cierta complicidad entre las dos mujeres.



Roger: You look like
Roger: Se te ve

Pareciera que Peggy descansase, ahora que se ha quedado sola, el forzado gesto que había dibujado en su rostro. Su imagen está acompañada en el plano sonoro por el inicio de una conversación entre Roger y Don que será el hilo conductor de la siguiente escena. ¿Por qué mientras vemos a Peggy en la imagen escuchamos el diálogo que inicia Roger? Este procedimiento recuerda a uno de los elementos que hemos destacado a lo largo de este piloto. Recordemos que durante el inicio de la escena en la que asistíamos al encuentro entre Midge y Don observábamos al protagonista llegar al apartamento de su amante, mientras escuchábamos la canción que sonaba en la banda sonora de la anterior escena. Esta manera de proceder otorga continuidad al capítulo pero también puede advertir sobre el significado latente de los elementos que se solapan. En este caso, nos hemos de fijar en el parlamento de Roger y la aparición de Peggy en solitario en el plano. Roger dice a Don “You look like a hundred bucks” que significa “Se te ve de maravilla”. Pero las palabras exactas que escuchamos mientras vemos a Peggy sola son “You look like” que quiere decir “Te parece”. Pero, ¿a quién se parece Peggy?



Según lo que apreciamos en la imagen, pareciera que viene a decir “Te pareces a Don”, pues Don aparece inmediatamente después de la emergencia de Peggy. Es ésta una hipótesis que adquirirá fuerza y sobre la que volveremos en los siguientes párrafos, pues, entre otras cuestiones importantes, Peggy se convertirá en la pupila de Don, adquiriendo gestos y costumbres muy similares a las de su jefe.

11. Roger y Don: un territorio de equívocos

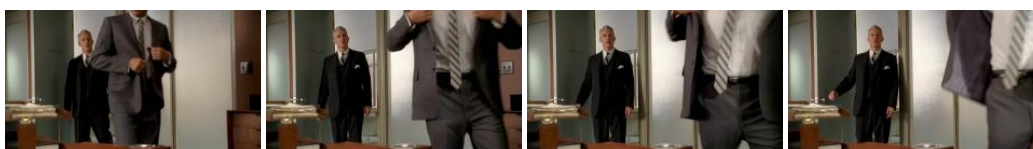
Como si la mente de Don se encontrara en otro lugar, su cabeza está fuera de cuadro durante el inicio de esta escena, concretamente cuando el espectador contempla al protagonista entrar, por primera vez, en su despacho.



Este aspecto compositivo notable recuerda, además, a otras primeras incursiones del protagonista en los espacios de la serie, como por ejemplo en la habitación de su amante, Midge:



Una cuestión que advierte acerca de la relevancia del dato que acaba de ser suscitado, pues se ha convertido a estas alturas en redundante³⁰⁷.



Roger: a hundred bucks³⁰⁸. Long night?
Roger: de maravilla. ¿Una noche larga?

³⁰⁷ Este factor de la puesta en escena afecta al espectador sin que éste llegue a tener conciencia de ello. Levantar acta de esta experiencia inconsciente del sujeto que se enfrenta a la lectura de un texto artístico es, como hemos explicado en el marco teórico, uno de los pilares fundamentales del método de la Teoría del Texto, que ha desarrollado Jesús González Requena.

³⁰⁸ “You look like a hundred bucks” significa literalmente “se te ve como a cien dólares”.

Roger habla irónicamente, pues, como sabe el espectador, Don no ha dormido en su casa y aún no ha podido cambiarse de ropa desde el día anterior. El protagonista, obviamente, no se encuentra de maravilla. Al mismo tiempo, pareciera que el jefe no se decidiese a entrar todavía en el despacho o simplemente quisiera mirar desde la distancia, como un espectador, los movimientos del protagonista. Don camina hacia su escritorio, al tiempo que se quita su chaqueta de forma impulsiva. *Impulsivo* versus *sosegado* son los pares antitéticos a través de los que estos personajes son caracterizados desde este instante. Este juego de opuestos, que recuerda a la relación antitética que era establecida entre Joan y Peggy al inicio de la anterior escena, es subrayado por el color del cabello de ambos: negro intenso el de Don, plateado el de Roger. Contrastes que también están presentes en el origen de los personajes. Por una parte, Roger representa la figura del aristócrata americano que, aunque carece de los títulos nobiliarios europeos, ocupa tal estatus en los EE.UU. Por otra, Don encarna al hombre hecho a sí mismo, que no pertenece al mundo que habita, que nació pobre y parece haber alcanzado el éxito gracias a su esfuerzo³⁰⁹.



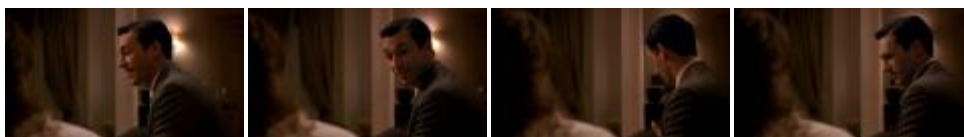
Roger: It's not this tobacco thing, is it?
 Roger: ¿No es por la cosa del tabaco, verdad?

Al lado de Roger hay un vacío manifiesto, en el que podemos observar las láminas que sirven como paredes en estas oficinas, tan brillantes como opacas. Estas cualidades podrían considerarse un elemento metafórico que pone en escena algunos rasgos del carácter de Don, también brillante y opaco. Detrás del protagonista hay una cortina a medio recoger, como si fuese el telón de una obra teatral. Este elemento de la puesta en escena adelanta la sensación de teatralidad que va a recorrer esta conversación, pues ambos van a adoptar posturas impostadas.



Don: It's been on my mind.
 Don: Ha pasado por mi cabeza.

Acelerado, se desabrocha la corbata y, mientras se cambia de ropa, Don empieza a sobreactuar. Pues realmente, como ya hemos advertido en su encuentro con Midge, está completamente bloqueado. Recordemos cómo emitía sus quejas ante su amante:



Don: Midge, I'm serious. I have nothing. I am over, and they're finally gonna know it. Next time you see me, there will be a bunch of young executives picking meat off my ribs.

³⁰⁹ Distintos aspectos relacionados con la caracterización de Don serán puestos en escena en adelante.

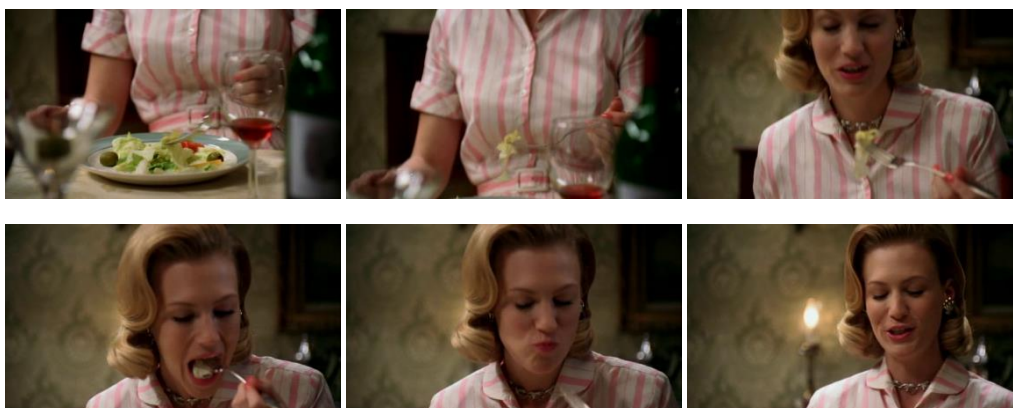
Don: Midge, voy en serio. No tengo nada. Estoy acabado y finalmente lo van a saber. La próxima vez que me veas, habrá un almuerzo de jóvenes ejecutivos desgranando carne de mis costillas.

Si comparamos ambos discursos, el que confesaba a Midge y el que propone ahora a Roger, encontramos una flagrante contradicción. Si antes afirmaba que estaba “acabado”, ahora dice despreocupadamente que el tema del tabaco simplemente “ha pasado por su cabeza”. Es suscitada desde este instante la relación ambigua que hay entre estos dos personajes masculinos, así como el territorio de equívocos en el que están instalados. Cuestión que será explícitamente mostrada en el séptimo capítulo cuando Roger acuda a la residencia de los Draper a cenar:



Roger: Betty, this steak...
Roger: Betty, este filete...

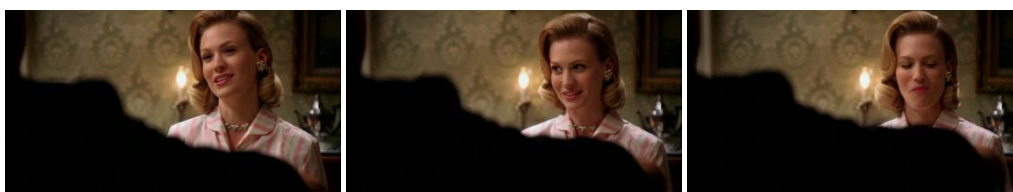
Esta escena se inicia a través de un plano corto del filete de Roger, seguido por una cierta fijación en el acto de introducir el alimento en la boca.



Roger: You sure you don't want some?
Betty: No, thank you, Roger. I'm a vegetarian sometimes.

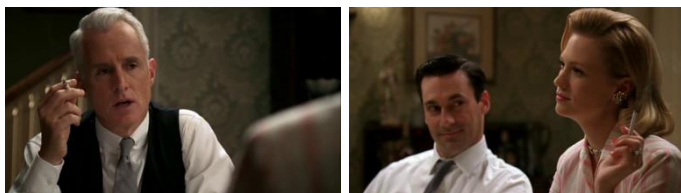
Roger: ¿Estás segura de que no quieres un poco?
Betty: No, gracias Roger. A veces soy vegetariana.

Betty, la esposa del protagonista, sin embargo, no come filete. Ha servido el suyo al invitado imprevisto que se ha unido a la cena a última hora. Su bistec es, por tanto, el que Roger está comiendo.



Betty: I was pudgy as a girl, if you can believe it.
Betty: Yo era regordeta de pequeña, si te lo puedes creer.

Desde el comienzo, las palabras de Betty pueden admitir distintas interpretaciones y son, por consiguiente, deliberadamente ambiguas. Por un lado, pueden entenderse de forma literal. Por otro, podrían conllevar una connotación sexual. En este último caso, ella estaría llamando la atención sobre su hermosa e irresistible figura, así como acerca del hecho de que ella está alimentando a Roger con su filete. Se trataría, por tanto, de una mención a “la más incesante de las conjunciones antropológicas”: la práctica sexual, comer, ser comido³¹⁰. Betty ofrece a Roger su filete desde el comienzo y, al mismo tiempo, juega con la posibilidad de ofrecerse (desde el instante en el que sirve la cena) a sí misma (para ser devorada). Hay en ella una evidente actitud seductora hacia su invitado.



Actitud que el propio Don percibe en distintos momentos de la cena, cuando las miradas cómplices de Betty y Roger se cruzan, poniendo en escena un claro juego erótico.



Ella pareciera fascinada por él, al tiempo que ignora a Don. Todo se mueve en un terreno ambivalente:



Por ejemplo, al final de la cena, cuando Betty ha servido el postre...



³¹⁰ “Una conjunción que, como señalara Lèvi-Strauss, se da en todas las culturas, con la sola diferencia de que varía entre ellas la especificación del sexo que come y del que es comido”. Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Psycho y la Psicosis I”, óp. cit.



Roger [a Don]: I'll get hers. You get your own. Three on a match.
 Roger [a Don]: Encenderé el suyo. Tú apáñate solo. Tres con la misma cerilla.

...llega el momento de encender sus cigarrillos. Roger avisa: él encenderá el de Betty (*I'll get hers*). Pronuncia unas palabras deliberadamente ambiguas de las que se podrían deducir distintos significados: “Yo la conseguiré” o “la encenderé”, en una evidente referencia a la atracción sexual que siente hacia ella. Dicho de otro modo: “Yo haré que las chispas que saltan entre nosotros se conviertan en llamas”. Y, a continuación, el jefe alude a una referencia militar (*Three on a match*), pues en las trincheras el enemigo podía ver la llama con la que se encendían los soldados sus cigarros en la noche y era el tercero el que recibía el balazo del contrario. Una referencia que sitúa a Don en el lugar de un tercero radicalmente fuera de juego.



Roger: Well, the third day we picked up a Dinah circling the convoy. A recon plane. They were mapping us for the Nip suicide submarines up ahead... *kaitens*... basically, warheads with motors. Made us feel good to know we had such a dedicated enemy.
 Betty: That's one way of thinking about it.

Roger: Bueno, al tercer día vimos un Dina sobrevolando el convoy, un avión de reconocimiento. Estaban situándonos para lanzar los submarinos suicidas japoneses, *Kaitens*, básicamente cabezas explosivas con motor. Nos alegró saber que teníamos un enemigo tan dedicado.
 Betty: Es una forma de pensar sobre ello.

Por otro lado, al ser amable con el jefe, Betty ayuda a su marido en su vida profesional. Él —que también tiene sentimientos ambivalentes— se siente orgulloso de tener una mujer tan atractiva, pero probablemente percibe el tono incitador de ella como excesivo.



Roger: Maybe I was bored, but I thought, we should get that little plane.
 Don: Bored? What about scared? That never comes in to these stories.

Roger: Quizá estaba aburrido, pero pensé que deberíamos derribar ese avión.
 Don: ¿Aburrido? ¿Qué tal miedo? Eso nunca está en esas historias.



Roger: [a Don] You're making me look bad in front of the lady.
 Betty: That's impossible. Finish your story.

Roger: [a Don] Me estás dejando mal ante la dama.

Betty: Eso es imposible. Acaba tu historia.

De nuevo, las palabras de la protagonista podrían entenderse de distintas maneras. Pueden ser comentarios pronunciados para demostrar amabilidad ante el invitado. O, quizá, expresen la admiración de Betty por un hombre que le agrada. Le podría complacer por su valentía y, al mismo tiempo, por su facilidad de palabra, que contrasta con la actitud de Don, a quien apenas hemos escuchado. En este instante, además, Betty necesita ponerse en valor.

A continuación, ella mira a Don, como si así confirmase la actitud que ha adoptado ante Roger. De hecho, si esa mirada pudiese verbalizarse, podría contener un significado muy similar a esta cuestión retórica: “¿Has visto que bien lo hago?”. Y Don duda durante un instante de ser el favorito de su mujer. El jefe explora la incitación y no descarta la posibilidad de obtener partido de su posición. Una situación que, cuando Don sale de la casa para buscar más bebida, aprovecha Roger.



Betty: Sally will be happy her cake was such a hit.

Roger: Make sure you tell her I ate the “M” in “Mom”.

Betty: Sally estará feliz porque su tarta ha sido un éxito.

Roger: Asegúrate de decirle que me comí la “M” de “Mamá”.

En este instante, Roger confirma el elemento metafórico que recorría esta turbia escena y al que nos hemos referido al comienzo. Si comer la “M” de *mom* inscrita en la tarta que hemos mostrado anteriormente ha tenido para él la connotación sexual a la que se refiere con sus palabras y sus gestos, lo mismo ocurrió con el filete que era presentado en un plano corto al inicio de la escena.



Betty: Roger...

Roger: I can't believe you've had two babies.

Betty: Roger...

Roger: No me puedo creer que hayas tenido dos bebés...



Betty: Don't do that.

Roger: You've been making eyes at me all night. You can't tell me that I'm not giving you hot pants. You smell so good.

Betty: No hagas eso.

Roger: Has estado haciéndome ojitos toda la noche. No puedes decirme que no te estás excitando. Hueles tan bien.

Durante un instante, él se acerca demasiado a la esposa de Don.



Roger: I just want you to know that when I go to sleep tonight, I will be thinking al about you.
 Roger: Sólo quiero que sepas que cuando me vaya a dormir esta noche, estaré pensando en ti.

Una actitud que bien podría considerarse una traición al protagonista, pues el jefe trata de seducir a su esposa en su propia casa. Pero que, como es habitual, se mueve en el territorio de la ambivalencia: ¿Está Roger traicionando a Don o simplemente ha bebido demasiado? ¿Qué concepto de amistad rige entre estos altos ejecutivos? ¿Entre ellos existe la obligación de cumplir aquello que exigen las leyes de la fidelidad? ¿Envidia Roger a Don por ser un personaje más guapo, más joven y que atrae más a las mujeres? ¿Es ésta su pequeña venganza? ¿O, simplemente, el jefe es un personaje hedonista que haría cualquier cosa con tal de encontrar el placer?

Volvamos al despacho de Don:



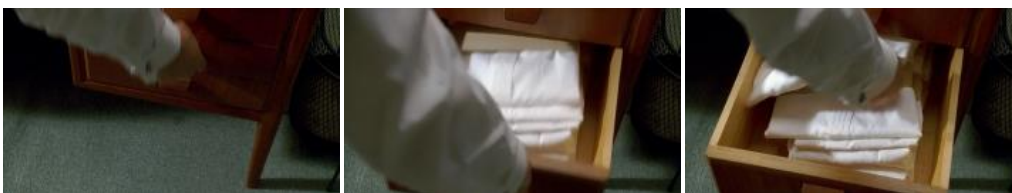
Roger: Lee Garner, his father,
 Roger: Lee Garner, su padre,

La cámara está colocada a la altura de la cadera de Don, es decir, a la altura de su sexo. Algo relacionado con la pulsión, por tanto, está en el centro de la escena. Pues si hay algo que Roger, personaje aparentemente empequeñecido en este instante, admira de Don, es su lado salvaje que, a menudo, puede ser creativo. De nuevo, los polos opuestos (personajes que en un inicio han sido caracterizados como antitéticos) se atraen.



Don se quita su corbata y durante un instante pareciera que esta prenda de adorno sobrevolase y atravesase a Roger por la mitad. La muñeca del protagonista cubre por completo el rostro del jefe. Don, por tanto, eclipsa a Roger.

A continuación, la atención se focaliza en las camisas blancas que Don guarda en su cajón:



Roger: the whole *Lucky Strike* family will be here at four.
Roger: La familia *Lucky Strike* al completo estará aquí a las cuatro.

Se trata, así, de advertir al espectador de que las previsiones del protagonista pasan por suponer que cada noche podría dormir en un lugar distinto –podría pasar la noche en casa de alguna de sus amantes– y por ello necesita tener ropa de recambio aquí, donde comienza su jornada laboral.



Don: You worried?
Don: ¿Estás preocupado?

En contraste con su fingida despreocupación, ¿podrían estas camisas recordarnos que Don se ha quedado en blanco?

Mientras empieza a desabrochar su camisa, Don se inclina hacia atrás y cierra el cajón con su pierna. Su cuerpo dibuja una línea perpendicular a las rectas que los estores de la ventana inscriben tras él. Durante un instante su cuerpo pareciera flotar, pues su posición corporal transmite una inestabilidad tal que pareciese que pudiera caer por la ventana de su despacho. La posición de sus manos, que no están apoyadas sobre ningún cuerpo sólido, incrementa la sensación de que estamos ante un cuerpo suspendido.



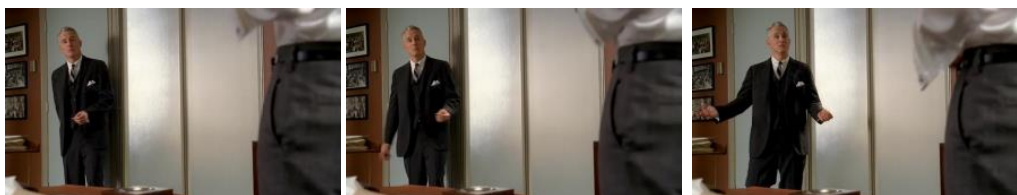
Roger: No. If I was worried,
Roger: No. Si estuviese preocupado,

Ambos fingen despreocupación, pero la postura corporal de Roger, apoyado contra la pared y cabizbajo, lo desmiente. Ocultan sus miedos, pues mostrar sus debilidades ante otro hombre sería como evidenciar falta de vigor ante otro animal, que podría convertirse en un momento dado en un rival. Aunque les une una relación de amistad, también existe entre ambos una jerarquía y una competitividad propia del negocio. Es importante mantener las formas.



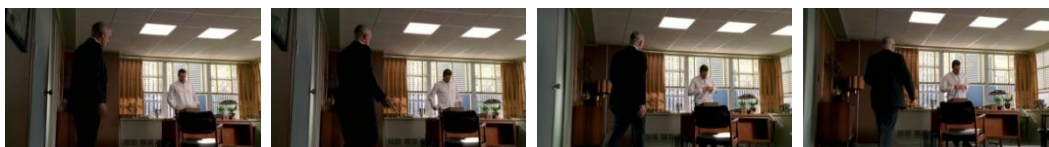
Roger: I'd ask you what you've got,
Roger: te preguntaría qué tienes,

Roger esconde su mano derecha, como quien guarda una carta o tiene un as bajo la manga.



Roger: but I'm not,
Roger: Pero no lo estoy,

“Mi as debajo de la manga eres tú”. Esto es lo que viene a decir el jefe al mostrar sus dos manos y aproximarse al protagonista separando sus brazos.



Roger: so I'm just going to assume you've got something,
Roger: así que tan sólo voy a asumir que tienes algo,

Al protagonista no le corresponde ninguna sombra. Frente a él, en el lugar de su sombra, está situada una silla vacía³¹¹. En el instante en el que Roger vuelve a mirar a Don, el protagonista evita el cruce de miradas, pues baja su cabeza para desabrochar los botones de su camisa. Cuando Roger se aproxima a él, la cámara, de acuerdo con su disposición actual, estaría en condiciones de realizar un movimiento de acompañamiento, pero, sin embargo, adquiere una distancia muy prudente. Es representada, así, la distancia que existe entre ambos personajes, esa ambivalencia a la que estamos haciendo referencia durante toda la escena.

En el despacho del protagonista hay tres luces situadas en el techo, una luminaria fluorescente de la que ya hemos hablado. Este elemento de la puesta en escena, que quiebra la simetría de la composición, crea una cierta inquietud y quizá viene a recordarnos que existe un cierto desequilibrio en el personaje de Don. Un desequilibrio, una inseguridad, un vértigo que el protagonista mostró a su amante sin tapujos, pero que aquí oculta y que, paradójicamente, logrará sortear en las alturas de este rascacielos neoyorkino.



Roger: which means you should be worried.
Roger: lo que significa que tú deberías estar preocupado.

Un travelling de acercamiento acompañado de un movimiento lateral parece sugerir que la cámara sigue en este instante al personaje de Roger. Pero lo más relevante, teniendo en cuenta el plano general que es mostrado al espectador, es el espacio vacío que hay alrededor de los personajes: las paredes, las ventanas y el techo, es decir, el conjunto del despacho cerrado en el que están ambos personajes y también, apuntémoslo una vez más, sus límites. Además, pareciera que el objetivo pasase por mostrar tanto la silla vacía que está situada a la izquierda

³¹¹ La aparición de elementos vacíos, ya lo hemos dicho en repetidas ocasiones, es un dato esencial sobre el que nos ocuparemos a fondo cuando llegue el momento.

del protagonista, como otro cenicero vacío situado esta vez en frente de Don, en el extremo de la mesa –de la que apenas apreciamos un pequeño fragmento– que está frente al escritorio del protagonista. ¿Por qué esta insistencia de *Mad Men* en mostrar huecos, lugares y objetos que piden ser rellenados? Un vacío, por tanto, que también es mostrado durante la cena a la que nos hemos referido anteriormente:



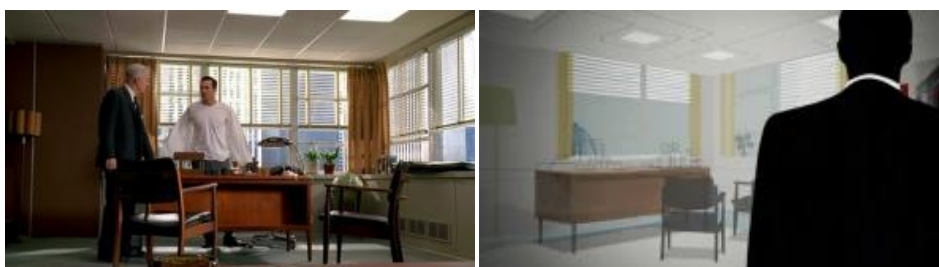
Pues entre ambos comensales (Roger y Don) están presentes, desde el inicio, el cenicero, lleno de colillas y ceniza, y la jarra, completamente vacía; elementos que advierten, de nuevo, acerca de un vacío central.



Don: So you came here because you wanted to watch me get dressed?
Don: Así que, ¿has venido aquí porque querías ver cómo me visto?

Con la excusa de apagar su cigarro en el cenicero que está en el escritorio de Don, Roger se acerca para ver su rostro, sus ojos, es decir, aquello a lo que el espectador no tiene acceso en este momento. El modo de filmar este instante, a través de un plano general, podría también suscitar un hecho que parece, *a priori*, una contradicción, pues Roger está muy cerca de Don (físicamente), pero a la vez muy lejos. Acercarse físicamente al protagonista no supone, por tanto, una aproximación a sus pensamientos. Roger ha topado con la impenetrable psique de Don.

Además, en este instante, pareciera que el protagonista desplegara sus alas y pudiera salir volando en cualquier instante. El emplazamiento de la cámara y la configuración del plano son muy similares a los fotogramas con los que comenzaba la cabecera:



Recordemos que el fondo del plano de la cabecera se descubría como inmaterial. Esta transparencia de los objetos presentes en el cuadro deviene un dato que nos devuelve, desde el

inicio, la sensación de pesadilla con la que Don podría percibir este fondo, este despacho. ¿Está Don, de nuevo, reviviendo esta pesadilla?



Roger: No. I wanted to make sure you were here.
Don: In body.

Roger: No. Quería estar seguro de que estabas aquí.
Don: En cuerpo.

Roger necesita asegurarse de que Don está aquí porque conoce su tendencia a escaparse, a huir en instantes hostiles. Se inicia, de nuevo, la dinámica plano/contraplano, pero esta vez los planos son más cortos, lo que podría indicar que la tensión está aumentando.



Don: Give me about a half hour for the rest of it.
Don: Dame una media hora para el resto.

A través de un plano semisubjetivo de Roger, vemos a Don empequeñecido. Entre ambos personajes, un listón blanco vertical, notablemente más grueso que el resto de líneas que se inscriben en la ventana, advierte, de nuevo, de la distancia que existe entre los personajes. La espalda de Roger está presente en una gran parte del plano, mientras el protagonista parece arrinconado en la ventana, pues si diese un paso más (y la ventana estuviese abierta) podría caer por ella. La ventana comparece, una vez más, como figura relacionada con el vértigo.

Don confirma aquella sugerencia que formulábamos al inicio, pues efectivamente su mente no está aquí.

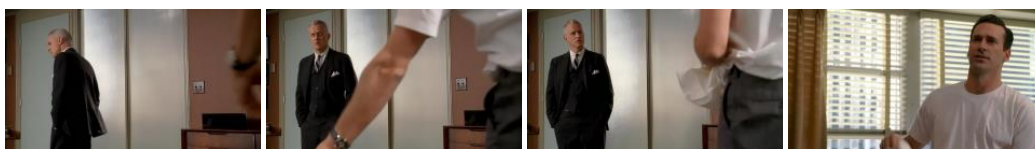


Lo acaba de subrayar el propio protagonista: su cuerpo está pero el resto no. Don percibe su mente separada de su cuerpo (despersonalización), lo que acerca su modo de transitar a la experiencia psicótica, un dato del que nos ocuparemos más adelante.

A continuación, sus miradas apuntan hacia lugares opuestos, como si estos personajes no fuesen capaces de soportar sus miradas en las que podría reflejarse cierta verdad:



Miradas que, como hemos avanzado, podrían devolver sensaciones radicalmente opuestas a las actitudes impostadas que ambos ponen en escena. Durante un instante, sus miradas están perdidas, transitando en el vacío.



Roger: How do I put this? Have we ever hired any Jews?
Don: Not on my watch.

Roger: ¿Cómo te lo preguntaría? ¿Alguna vez hemos contratado judíos?³¹²
Don: No a mis órdenes.

Roger hace ademán de salir, pero en el último momento se gira. Ahora es el jefe el que está, de nuevo, disminuido. Obviamente Don responde de un modo sarcástico, lo que acerca su manera de afrontar la situación al tono irónico con el que Peggy hizo frente a su introducción en la agencia.



Roger: That's very funny. It's not what I meant.
Don: We've got an Italian. My art director.

Roger: Eso es muy divertido. No es lo que quiero decir.
Don: tenemos un italiano. Mi director de arte.

³¹² Esta cuestión puede estar relacionada con un aspecto del contexto que Raúl Eguizábal Maza ha descrito como la significativa “hegemonía” de los WASP (siglas que se corresponden a las palabras *White, Anglo-Saxon and Protestant* que significan Blanco, Anglosajón y Protestante) en las grandes empresas de los EE.UU. En esta época, “judíos, católicos y, sobre todo, negros tenían cerrados los caminos de acceso a los puestos de decisión”, incluidos los que guardaban relación con el sector de la publicidad. “Todas las grandes agencias, como Thompson, BBDO, Young & Rubicam, Ayer, MacCann-Erickson eran bien conocidas por preservar la hegemonía WASP”. Los años 60, sin embargo, provocaron “un clima de integración” y “la sociedad americana empezaba a estar preparada para admitir su propia diversidad cultural”. La publicidad también cambió y se adaptó a los nuevos tiempos, por lo que se produjo una modificación en las plantillas de las agencias que se abrieron a las minorías étnicas y a nuevos tipos de mensajes. “En los equipos creativos empezaban a abundar los redactores judíos y los directores de arte italianos”. Por ejemplo, Jerry Della Femina, conocido como “el salvaje de la Avenida Madison”, fue un célebre publicista italiano de la época. Cf. EGUIZÁBAL MAZA, Raúl, *Historia de la publicidad*, óp. cit., p. 393.

De nuevo, el espectador está ante un plano en gran angular en el que Roger focaliza su atención en el protagonista. El jefe y su postura, siempre rígida, siempre elegante, frente a Don, cuyo movimiento es constante. El protagonista se retuerce como si realmente fuese un animal atrapado en un cubículo. Extiende sus brazos y, una vez más, su gestualidad se asemeja a la de un ave que pudiera echarse a volar en cualquier momento. Este hecho recuerda a la repetitiva presencia de un cuadro, en el cual están dibujados distintos pájaros, situado tras la cabeza de Don en la cena a la que nos hemos referido anteriormente:



El aleteo de Don continúa incesante...



Roger: That won't work.
Don: Sorry.

Roger: Eso no funcionará.
Don: Lo siento.

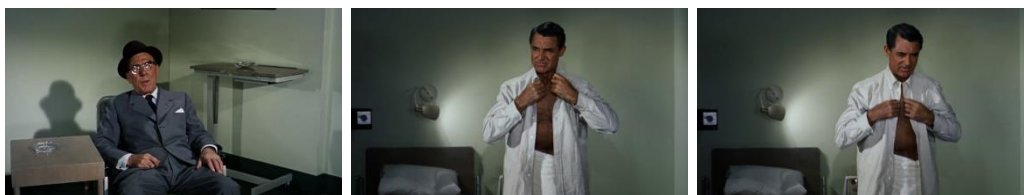
...y por ello se cuela en el contraplano de Roger, quien agacha su cabeza y permanece impasible.



Don se cambia de camisa ante la atenta mirada de Roger, temeroso de que su subordinado incurra en un desliz notable durante la importante reunión que tendrá lugar en las próximas horas. Pero, al mismo tiempo, cuenta, casi excitado, con la posibilidad de que éste exhiba su genialidad. Porque el protagonista puede renacer de sus cenizas de manera deslumbrante en cualquier momento, cual mítico ave Fénix. La fijación en el acto de vestirse y cambiarse de ropa recuerda, en primer lugar, a la anterior escena, cuando Don se vistió ante la mirada de su amante:



Evoca, en segundo lugar, una escena del film *Con la muerte en los talones*:



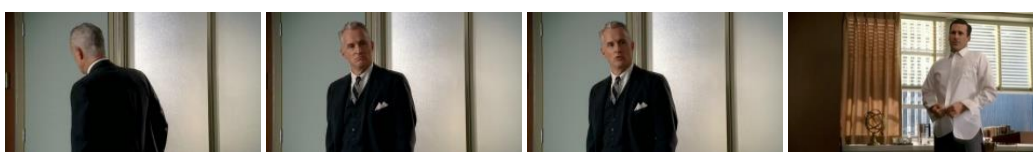
Concretamente al instante en el que el protagonista hitchcockiano se viste ante la mirada del segundo Destinator del film (el *profesor*)³¹³.



Don: Most of the Jewish guys work for the Jewish firms.
 Roger: Yeah, I know. Selling Jewish products to Jewish people.
 Don: That's very good.

Don: La mayoría de los judíos trabajan para firmas judías.
 Roger: Sí, lo sé. Vendiendo productos judíos a gente judía.
 Don: Eso es muy bueno.

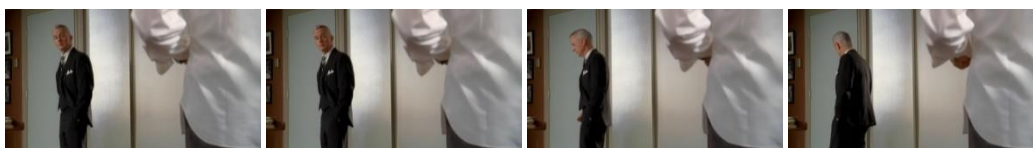
De nuevo, las palabras del protagonista están cargadas de ironía.



Roger: It's just that our 11:00 is with Menken's Department Store and I wish we had someone to make them feel... comfortable.
 Don: You want me to run down to and grab somebody?

Roger: Es solo que nuestra cita de las 11 es con los Grandes Almacenes *Menken's* y me gustaría que hubiese alguien que les hiciera sentir... cómodos.
 Don: ¿Quieres que baje y coja a alguien?

Este pensamiento, que trata de introducir un elemento protocolario, es propio de un experto en relaciones públicas, tarea que Roger lleva a cabo en la agencia.



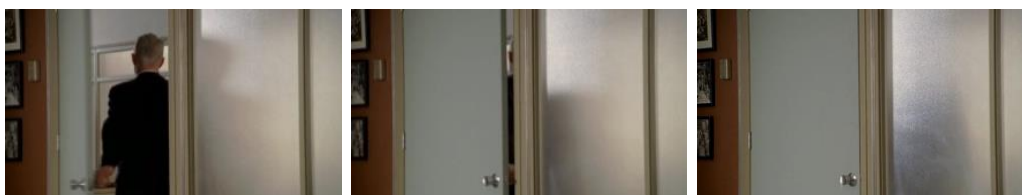
Roger: You missed a button.
 Roger: Te olvidaste un botón.

³¹³ El primer Destinator que comparece en este film, siguiendo el detallado análisis de la película realizado por Basilio Casanova, es de una naturaleza sospechosa. Porque miente acerca de su identidad, se hace llamar Lester Townsend, pero más tarde sabremos que ese no es su verdadero nombre, y también miente acerca de su residencia, pues la casa que presenta como suya en realidad no lo es. Se trata además de un Destinator perverso, pues su verdadera intención es matar al protagonista, Thornhill. Cf. CASANOVA VARELA, Basilio, *Leyendo a Hitchcock. Análisis textual de North by Northwest*, óp. cit., p. 72, 75, 162.

Antes de salir, Roger pronuncia un comentario lleno de segundas intenciones, que se podría verbalizar del siguiente modo: “O sea que sí estás preocupado”.



Don comprueba que efectivamente ha olvidado abrochar un botón. Levanta su mirada y en este instante reconocemos un fondo oscuro en su gesto, en su manera de mirar. La parte izquierda de su rostro está iluminada, mientras que una sombra cierne sobre su parte derecha.



En este plano destaca, de nuevo, la opacidad de estas láminas: a través de ellas se ve y no se ve. Son, por tanto, un elemento que proporciona ambigüedad a la escena y que subraya, a su vez, la ambigüedad de sus protagonistas.



Don se asegura de que su jefe se ha ido y, al quedarse solo, su suspiro confirma que sí, que está realmente angustiado. Este plano final de Don, por un lado, recuerda al que daba fin a la anterior escena –en el que Peggy se quedaba sola.



Así, son suscitadas, de nuevo, las semejanzas entre estos dos personajes, ejemplares de una nueva generación de profesionales de éxito que va a surgir durante la década de 1960. Ambos, de orígenes pobres, comienzan a abrirse camino entre la “aristocracia” empresarial. Pero la mirada de Don, por otro lado, trae de nuevo a colación la relación ambigua que mantiene con Roger. ¿Hay aversión en esta mirada?

Es preciso hacer referencia aquí a la venganza de Don ante la traición de Roger:



Tras la cena en su casa, Don soborna al ascensorista del edificio en el que está situada la agencia Sterling Cooper.



Cuando Don y Roger vuelven al trabajo, tras comer dos docenas de ostras, beber varios vermouths y disfrutar de las tartas de queso, el joven ascensorista finge que el ascensor está estropeado,



por lo que ambos ejecutivos deben subir 23 pisos a pie.



Una subida que, una vez ha sido despertada su úlcera, resulta insoportable para Roger, quien vomita patéticamente las ostras ante sus clientes al llegar a la oficina.



Don, feliz tras haber contestado a su jefe, no a través de las palabras, sino de una cínica venganza, que resulta incluso cómica para el espectador, afianzará una idea que recorre la caracterización de estos dos turbios personajes.



Resultan, en no pocas ocasiones, cínicos, carentes de escrúpulos y capaces de llevar al límite a sus oponentes. Podría decirse que son dos caras de la misma moneda.

12. El desvanecimiento del entorno

Un vaso es filmado en plano detalle.



En su cristal brillante se inscriben unas curiosas líneas verticales, junto a varios motivos decorativos.



Dos aspirinas efervescentes son dejadas caer en su interior. En el plano sonoro se escucha el choque de las pastillas contra los límites del cristal. Ambas flotan durante un breve instante en el agua que contiene el vaso. Mientras tanto, se mueven de arriba abajo. La fijación en la inevitable caída de las aspirinas, en su sumersión en las profundidades del vaso, recuerda a un momento de la cabecera que mostramos a continuación.



Tras el instante en el que la figura que representa a Don apoya el maletín en el suelo aparentemente firme, comienza la caída del paisaje, como si fuera este contacto el que lo desencadenara. Como en el caso de la caída de las aspirinas, la caída del entorno es mostrada de forma detallada. Primero caen los cuadros. Inmediatamente después, el resto de objetos que rodean al protagonista.



Los estores, la lámpara, etc. Destaca, de nuevo, la superficialidad de los objetos, la inmaterialidad de los mismos. No son objetos, pues no tienen densidad. Son, por lo tanto, reflejos. Así descubrimos que estamos ante un espacio imaginario, como el que conforma la

publicidad tanto en los espacios exteriores, como en los domésticos³¹⁴. Se trata, como ya lo adelantábamos, de la puesta en escena de la pesadilla del protagonista.

La cabecera muestra una contradicción: mientras todo cae, tanto Don, como el maletín y el ventilador, parecen asentados, se mantienen firmes.



En el mismo instante en el que el maletín también empieza a caer, las sillas y la mesa se deforman. Pareciera que diferentes partes conformadoras de estos objetos se desintegrasen. Mientras tanto, y de forma constante, los títulos de crédito continúan inscribiéndose, a través de un efecto de fundido, sobre esta atmósfera irreal. Los nombres de los actores son inscritos en color rojo y sus apellidos en negro. La selección de estos colores que ejercen entre sí un fuerte contraste suscita la existencia de una dualidad, incluso de actitudes antagónicas, en los personajes que los actores representan.



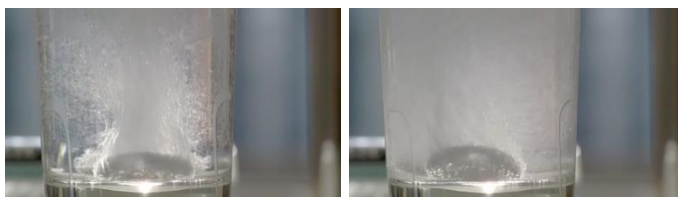
El entorno pierde su forma y se descompone. Pareciera incluso que, en cualquier instante, todo pudiese estallar en mil pedazos. Don y el ventilador, que continúa su movimiento incesante, todavía se sostienen. ¿Por qué estos dos elementos van a contracorriente del resto? Se introduce, de este modo, un aspecto central de la serie: el desvanecimiento del entorno como modo de caracterización de la vivencia del personaje³¹⁵. Desde el primer capítulo el derrumbe absoluto amenaza constantemente el mundo del protagonista, pues la realidad que le rodea es “tan frágil como inquietantemente irreal”³¹⁶.

El proceso de descomposición del entorno que tiene lugar en la cabecera recuerda al de las aspirinas efervescentes al entrar en contacto con el agua. Comprobémoslo:

³¹⁴ “La publicidad configura, en buena medida, nuestro panorama urbano. Y no sólo el exterior, el de la calle, sino también –y esto es, después de todo, lo decisivo– el interior de nuestros espacios domésticos. En ellos, a través de la televisión, se ha instalado un escaparate permanente de manera que lo exterior, el mercado, lo público, se ha instalado en el que fuera el espacio de la privacidad, de la intimidad, provocando una radical mutación, tanto ecológica como antropológica. De manera que, finalmente, se funde, y se confunde, con nuestra cotidianeidad. Y conforma, así, un paisaje imaginario. Es decir: hecho esencialmente –sin duda no exclusivamente– de imágenes”. Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya, *El spot publicitario*, óp. cit., p. 7.

³¹⁵ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Crónicas del vacío”, óp. cit., p. 25, 27.

³¹⁶ *Ibíd.* p. 27



Se escucha el sonido que producen las aspirinas al desprender burbujas gaseosas a través del agua. Estas burbujas se expanden por toda la superficie del vaso y paulatinamente sus partículas se disgregan, como si se desvaneciesen. Pareciera, efectivamente, que estamos ante un elemento metafórico que pudiera relacionarse con el desvanecimiento del entorno del personaje protagonista, tal y como ha sido puesto en escena en la cabecera.

Además, la banda sonora que acompaña a esta parte final del plano detalle del vaso contribuye a crear una atmósfera misteriosa³¹⁷.

12.1. Una vertiginosa caída

A continuación, contemplamos un plano general del despacho de Don:



Pero antes de centrarnos en esta nueva parte de la secuencia trataremos de contestar a un interrogante que ha quedado sin resolver: ¿Dónde está ubicado el vaso?



A tenor de la atmósfera que le rodea, en la que predomina el color azul celeste, es decir, el color del cielo, lo más probable es que esté situado muy cerca de la ventana, quizá apoyado en la repisa –como el propio Don.



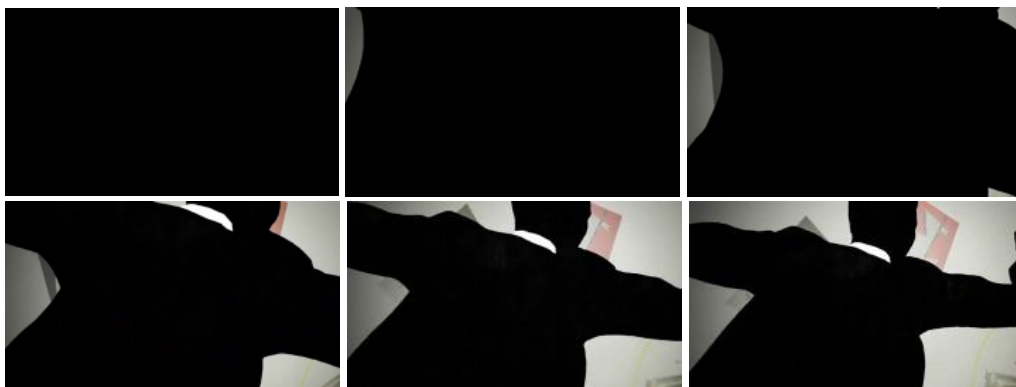
Así, podría decirse que estas aspirinas caen de un modo metafórico al vacío que asoma tras las ventanas del despacho. Un vacío que también es mostrado en la cabecera a través de una

³¹⁷ Excepto en las ocasiones que anotemos una autoría distinta, la banda sonora de la serie ha sido compuesta por David Carbonara.

atmósfera blanquecina que todo lo inunda. Atmósfera que está presente cuando la figura negra que representa a Don se acerca a la ventana de su despacho...



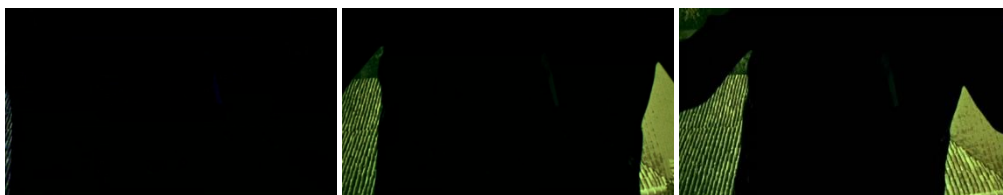
... para posteriormente dejarse caer:



Las ventanas quedan constituidas, desde este preciso instante, en figuras mayores del vértigo, ya que están asociadas a la caída –tanto de las aspirinas, como de la propia figura negra que cae mientras se suceden los títulos de crédito.



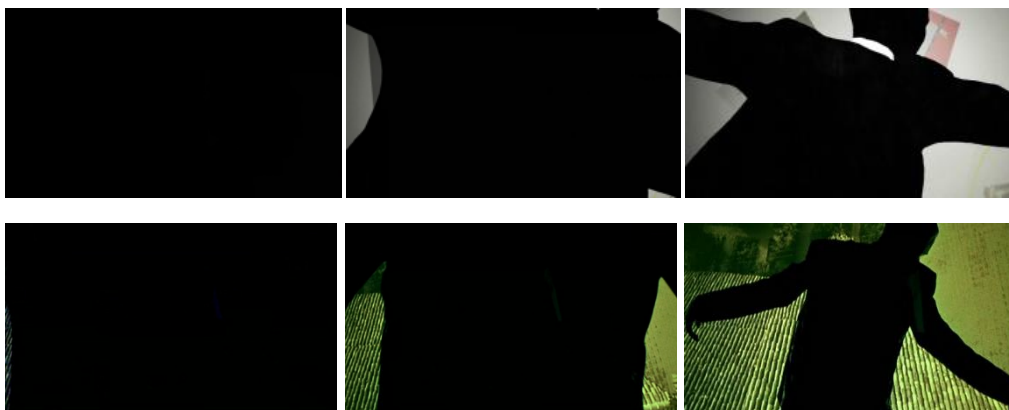
Por otro lado, una parte del inicio de la caída de la figura negra en la cabecera está filmada a través de un plano semisubjetivo, rasgo que comparte con *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958)³¹⁸:



³¹⁸ De acuerdo con González Requena, este film de Hitchcock es uno de los “referentes precisos” de la cabecera de *Mad Men*. Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús “Crónicas del vacío”, óp., cit., p. 23.



Las importantes similitudes entre los fotogramas de ambos textos audiovisuales determinan que podamos calificar el plano de *Mad Men* de cita al de Alfred Hitchcock³¹⁹. Comparemos ambos planos:



La selección de encuadre y la composición son solo algunas de las coincidencias que presentan estas imágenes, cuyo contenido es casi el mismo. En el primero es mostrada la pesadilla de Don, y en el segundo, la de Scottie. En sus contenidos manifiestos desempeñan importantes papeles las caídas de sendas figuras negras, que representan a los protagonistas. Teniendo en cuenta que en los sueños se representan las ideas latentes y se da una realización de deseos³²⁰, podemos afirmar que a estos protagonistas les atrae irresistiblemente el vacío, lo que constituye, por cierto, la otra cara del vértigo.

³¹⁹ Desde el inicio de *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), el punto de vista subjetivo del protagonista Scottie –filmado a través de un plano cenital– remarca la angustiada visión de un cuerpo que cae absorbido por el vértigo. Tras esta experiencia traumática, el protagonista del film, que padece acrofobia y vértigo, deja su trabajo como miembro de la policía. Un día le llama su viejo amigo Gavin Elster para pedirle ayuda porque supuestamente su esposa Madeleine ha sido poseída por un espíritu. “Quiero que sigas a mi esposa [...] temo que le ocurra algo malo”, le confiesa Gavin a Scottie. Scottie, fascinado por la belleza y la elegancia de Madeleine, persigue a su objeto de deseo e intenta salvarla de los peligros que le acechan. Un día ambos acuden a una antigua misión española al sur de San Francisco donde ella sube hacia lo alto de la torre de la iglesia. Él trata de seguirle pero el agarrotamiento producido por el vértigo le frena. Se ve obligado, así, a detenerse en el segundo piso de la torre. Se escucha, en ese instante, el grito de una mujer y el protagonista ve a su amada caer. Posteriormente, Scottie, sumido en una pesadilla, sueña la caída a la que acabamos de referirnos.

Sólo más tarde sabremos que el cuerpo que cayó desde la torre no fue el de la mujer deseada por Scottie sino el de la auténtica esposa del amigo del detective. Scottie ha sido engañado y finalmente conocerá la mascarada de la que fue víctima. Su amada Madeleine nunca existió, tan sólo estuvimos ante la puesta en escena de la imagen de Madeleine. Se trató de una farsa bien articulada para enmascarar un asesinato.

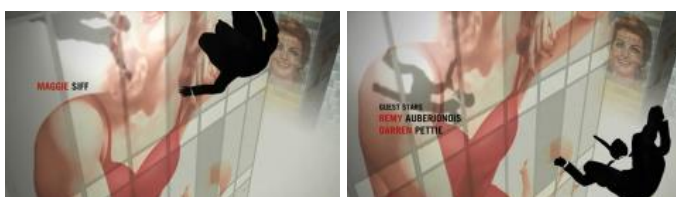
³²⁰ Cf. FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*. Tomo II, Madrid, Alianza Editorial, [1899] 2014.



El vacío está representado por una neblina blanca que envuelve a los rascacielos que la figura recorre durante su caída. Edificios muy similares al que alberga a la agencia Sterling Cooper, tal y como fue mostrado anteriormente³²¹:



Los empleados absortos y alienados del primer fotograma –extraído de la primera transición de este piloto– han sido sustituidos por la neblina blanca a la que nos hemos referido, así como por el protagonista que cae. He aquí, por tanto, su manera de transitar. Mientras la multitud sigue al grupo, él no puede cesar su caída. Durante la caída, filmada a cámara lenta, pareciera que durante algunos instantes el protagonista pudiera flotar en el vacío.



En esta pesadilla la figura negra recorre imágenes de mujeres superpuestas a las grandes cristalerías de los edificios. Son imágenes publicitarias que se declaran imágenes, es decir, irreales, irrealmente felices, irrealmente bellas, irrealmente entusiasmadas, artificiales y, en definitiva, de anuncio³²². Puras imágenes vacías de corporalidad que son emblema del deseo³²³. Y, concretamente, son las imágenes que movilizan nuestro deseo las que muestran lo específico de las imágenes, es decir, aquello que solamente existe en ellas, lo imaginario, o, dicho de otro modo, los espejismos de deseo. Espejismos propios de la imagen publicitaria, de la imagen que percibe el loco en su delirio y también de la que concibe el enamorado de su objeto de amor³²⁴. Todas estas imágenes imaginarias son imágenes delirantes, pues no son decodificadas, sino que

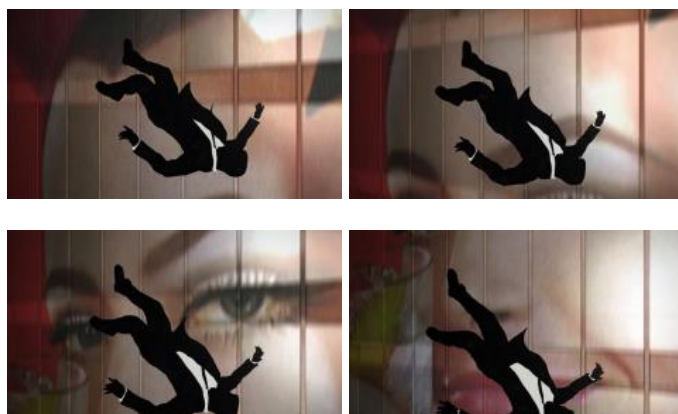
³²¹ El primer fotograma que presentamos ha sido analizado en profundidad en el capítulo titulado “Farsa, alienación y vértigo en la Avenida Madison”. Algunos de los datos que desarrollamos entonces nos advierten acerca de las coincidencias entre ambos fotogramas: las formas simétricas predominantes en la composición y los espejos que recubren ambas fachadas, que, recordemos, podrían subrayar la superficialidad de aquello que va a tener lugar en el interior de los edificios.

³²² Recuerda a la actitud “exageradamente entusiasmada” de Joan al saludar a sus jefes por la mañana.

³²³ “En último extremo, esa radical ausencia de cuerpo” reconvierte “la figura humana en *look*, en puro diseño visual seductor”. “Una cierta paranoia con respecto al cuerpo –al cuerpo carnal, matérico, a aquél en el que el tiempo se inscribe y vectorializa hacia la muerte –invade nuestra cultura. El *look* y el *light* son las formas de su radical exclusión del universo publicitario: en lugar de cuerpo, imagen, *look*, diseño”. Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya, *El spot publicitario*., óp. cit., pp. 68, 69, 130 y 131.

³²⁴ *Ibíd.* p. 17.

son reconocidas como imágenes identificatorias que reenvían a la fase del espejo, al estadio de las primeras imágenes fundadoras del Yo prelingüístico.



Contemplamos distintos fragmentos de la imagen de otra mujer anónima. Su mirada a cámara apela al espectador, colocado ya en la posición del seducido. Estamos, de nuevo, ante la estrategia seductora publicitaria, organizada sobre una interpelación permanente a su destinatario. Lo que, en términos de estructura enunciativa, se concreta en una “inscripción constante de la figura del enunciador y del gesto interpelativo que dirige al enunciatario”, que tenderá a manifestarse, entre otros parámetros del discurso audiovisual, en “la mirada a los ojos del espectador”³²⁵. La figura seductora, es decir, la imagen hueca o el maniquí, encarna el deseo del seducido. Por ello, es colocada en la posición de una “imago activa, mirante, que colma” y que ofrece una mirada que reconoce al espectador como Objeto de Deseo³²⁶. En este instante es puesto en funcionamiento el mecanismo del espejo imaginario, que produce “la fantasía de la fusión narcisista con el otro, es decir, la fantasía de recomposición de la plenitud originaria”³²⁷.



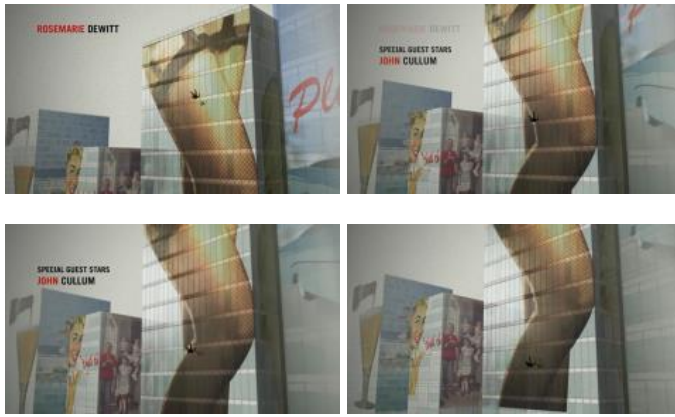
Durante un breve instante pareciera que la imagen femenina publicitaria dirigiese su mirada hacia la figura que cae. Se despliega, de nuevo, el dispositivo seductor propio de la publicidad contemporánea, configurado totalmente sobre la explicitación del gesto seductor: “yo tengo – soy– lo que tú deseas –yo soy tu objeto de deseo”³²⁸.

³²⁵ Otros parámetros audiovisuales relacionados con la estrategia seductora en la publicidad contemporánea son: la configuración de la imagen en términos de plano subjetivo del seducido; la interpelación verbal explícita; y la figuración, en el interior de la imagen, del enunciatario del discurso.

³²⁶ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya, *El spot publicitario.*, óp. cit., pp. 68, 69, 130 y 131.

³²⁷ Ídem.

³²⁸ Ídem.



La figura de Don recorre la imagen de unas piernas femeninas que dibujan sinuosas curvas tan interminables e inalcanzables como los rascacielos de Manhattan. El movimiento descendente de la cámara acompaña a la figura de Don, subrayando la prestancia fálica de las bellas piernas femeninas que sobresalen en la imagen. Se pone en escena, de este modo, la masiva escenografía erótica fetichista de nuestra sociedad, pues la publicidad contemporánea excluye el cuerpo real, taponando toda falta³²⁹.



La figura negra sigue cayendo. Cruza una línea en la que se puede leer “disfruta lo mejor que América tiene que ofrecer”. Se sumerge durante un instante fugaz en un vaso de whisky con hielo. De nuevo, estamos ante dos elementos fundamentales de la serie: las miradas vacías de las maniquís que protagonizan los anuncios son presentadas junto al whisky.



En la parte izquierda del plano, es posible contemplar, una vez más, la imagen de las piernas de una mujer. En este caso, se está depilando. La escenografía fetichista deviene redundante. En la derecha, las manos de una pareja que se ha comprometido y que enseña sus respectivos anillos de compromiso, junto a un anuncio en el que está inscrita la siguiente frase: “es el regalo que nunca falla”. Don, casi imperceptible entre tantos estímulos visuales, continúa acercándose al suelo. El compromiso del matrimonio que es representado en la imagen, no frena, pues, su caída. Nada, de hecho, parece frenar su caída por el momento. Pero, ¿cómo podría ser de otro modo, si el universo presentado en la cabecera está constituido por puras imágenes, representaciones vacías, espejismos de deseo?

³²⁹ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Edipo II. Del odio a la promesa”, óp. cit.



La imagen de una familia, compuesta por los progenitores y sus dos hijos, es mostrada en el plano. En el centro, entre el padre y la madre, la figura negra y blanca sigue cayendo. La familia, por tanto, no sujeta tampoco la figura de Don. Pero lo repetimos de nuevo: subrayemos que esta familia es pura imagen, representación. Por lo tanto, no cabe aquí la exigencia de la sujeción. Las imágenes femeninas publicitarias también están presentes, como “acechantes”, en la parte izquierda del plano. Exageradamente seductoras, como el protagonista, un maestro en este terreno. Se trata de un personaje excesivo proyectado “a modo de vendaval erótico”³³⁰. Definición de Don Juan que podríamos, al menos en parte, aplicar a la caracterización de Don, a quien solamente hay que añadir el nombre “Juan” para encontrarnos con el primer entronque de este tipo de personaje masculino³³¹. Podemos afirmar que Don tiene el don de la seducción.

A continuación, un plano cenital en el que destaca en el centro una intensa luz blanquecina, que representa, de nuevo, el vacío:



A su alrededor se erigen tres rascacielos, en cuyas fachadas están inscritas distintas imágenes publicitarias. En ellas contemplamos tanto la representación de objetos de consumo, concretamente coches y cigarros, como una pareja que se funde en un beso. Esta imagen de dos enamorados, inmersos en su delirio amoroso, es puesta en escena junto al anuncio de bienes materiales. Pareciera que en este instante fuese suscitada una idea que nombrábamos anteriormente: los espejismos que movilizan el deseo del seducido a través de las imágenes publicitarias también son propios de los que concibe el enamorado de su objeto de amor.



Un movimiento descendente de la cámara es combinado con el ascenso de unas imágenes que emergen rodeando al vacío. Se trata de una técnica muy similar a la utilizada por Alfred

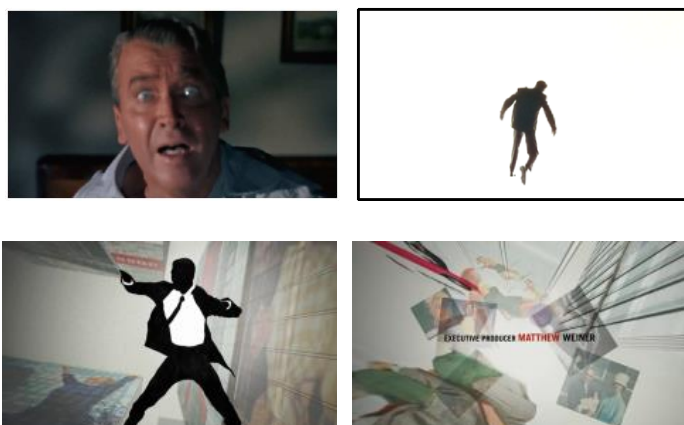
³³⁰ Descripción realizada por el filólogo e historiador Américo Castro para una edición de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* publicada en 1970. Cf. MOLINA, Tirso de, “El burlador de Sevilla y convidado de piedra”, en *Comedias*, Madrid, Espasa-Calpe, [1630] 1970, p. XXIII.

³³¹ Se trata de un tipo creado por Tirso de Molina en el siglo XVII para protagonizar *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, obra de teatro que inaugura la tradición de este personaje masculino llamado “Don Juan”.

Hitchcock en *Vertigo*. Un film en el que es representado visualmente el vértigo que padece el protagonista, a través de un travelling descendente combinado con un zoom de retroceso:



Como puede apreciar el lector en los anteriores fotogramas, esta técnica es empleada para mostrar el punto de vista subjetivo del protagonista Scottie en el preciso instante en el que siente la angustiada visión que le produce el vértigo. El efecto provocado en el espectador, conocido como efecto vértigo, zoom compensado, contra-zoom o zoom de Hitchcock, es el mismo tanto en *Vertigo* como en *Mad Men*. Por lo tanto, el punto de vista de ambos protagonistas es el mismo. La tendencia al vértigo de ambos remite, de nuevo, a la atracción de ambos por ese momento límite en el que el cuerpo se acerca al suelo.



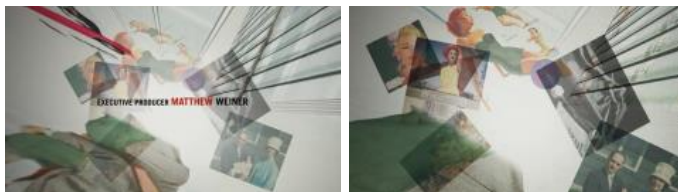
Por otro lado, es preciso destacar que en *Mad Men*, el nombre de Matthew Weiner, productor ejecutivo de la serie, se inscribe en el centro del encuadre, ocupando parte del vacío. Esta posición central simboliza el importante rol de este productor creativo que, siguiendo la escuela de otros productores televisivos como Quinn Martin, Richard Levinson, William Link o, más recientemente, David Chase, supervisa las distintas fases de la producción de la serie, estableciendo un control creativo sobre todas ellas³³². Un *showrunner*³³³, por lo tanto, que

³³² Quinn Martin produjo series como *The Fugitive* (1963-1967), *The F.B.I.* (1965-1974) o *The Streets of San Francisco* (1972-1977) – fueron estrenadas en España con los siguientes nombres: *El fugitivo*, *F.B.I. contra el imperio del crimen* y *Las calles de San Francisco*. Entre las producciones de Richard Levinson y William Link, profesionales cuyas colaboraciones se extendieron en el tiempo durante 43 años, destacan *Columbo* (1971-1978), *Mannix* (1967-1975) y *Murder, She Wrote* (1984-1996) – en español, *Colombo*, *Mannix* y *Se ha escrito un crimen*. Todos ellos combinaron tareas de producción con otras como la escritura y la dirección. Cf. NEWCOMB, Horace y ALLEY, Robert S., *The Producer's Medium. Conversations with Creators of American TV*, Nueva York, Oxford University Press, 1983.

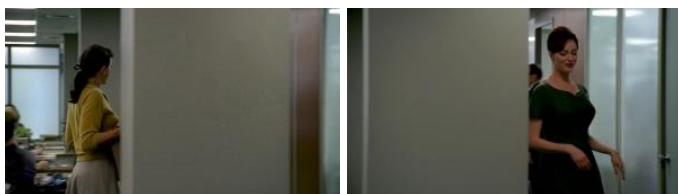
En concreto, para Matthew Weiner, trabajar con David Chase en *The Sopranos* (1999-2007) –serie de la que el creador de *Mad Men* fue guionista–, supuso una suerte de fase de iniciación y aprendizaje. Así lo explica el propio Weiner: “Para mí lo importante fue escuchar a David Chase rendirse al inconsciente [...] Esa es la indicación que intento dar a todas las personas que escriben para esta serie [*Mad Men*]: ‘Atrévete a hacer lo extremo, lo que te resulte violento, lo que está en tu inconsciente’”. Cf. CHELLAS, Semi, “Así hacemos *Mad Men*” (traducción de Antonio Fornet Vivancos), óp. cit., p. 31.

³³³ La etiqueta de “*showrunner*” se utilizó por primera vez en la década de 1990 en la revista *Variety* para referirse a la posición clave del productor creativo en televisión. Cf. PERREN, Elisa y SCHATZ,

maneja distintas tareas relacionadas con el casting, guión, documentación, vestuario, dirección o edición³³⁴. Así, aunque diferentes cineastas han participado en la dirección de los distintos capítulos de la serie³³⁵, es posible afirmar que Weiner es su autor, creador y supervisor. A continuación, su nombre desaparece:



En torno al vacío, cada vez son más visibles las imágenes publicitarias, entre las que destacan imágenes de mujeres y de una familia que posa en la parte inferior del plano. Esta disposición recuerda a un instante de una escena anterior en el que Peggy y Joan se sitúan en torno a una columna blanca vacía³³⁶:



La puesta en escena de mujeres entorno al vacío se convierte, en este punto, en una representación reiterativa.

Al mismo tiempo, el fondo blanquecino al que cae la figura que representa a Don alude a la atmósfera vacía en la que sitúan virtualmente a Neo en *Matrix* (Wachowski brothers, 1999)³³⁷, precisamente para explicarle qué es *Matrix*:

Thomas, "Theorizing Television's Writer-Producer: Re-viewing The Producer's Medium", en *Television & New Media*, Vol. 16 (I), 2015, p.87.

³³⁴ Así lo demuestran las distintas declaraciones que se recogen en los contenidos extra de la edición española del DVD de la primera temporada de *Mad Men*. Por ejemplo, Amy Wells, miembro del equipo de decoración, afirmó que Weiner "tiene imágenes en la cabeza" que intenta expresar para que el equipo no vaya "en una dirección inadecuada para la época". Otra de las declaraciones que demuestran el trabajo transversal del productor creativo es la de la jefa del departamento de maquillaje, Debbie Zoller: "Matthew fue muy específico a la hora de darnos instrucciones sobre los personajes de Peggy y Joan. Peggy tiene que inspirar inocencia. [...] Joan es muy sofisticada. La podía ver sentada sobre su mesa, siempre al corriente y al tanto de todo lo que sucede". A este respecto, Tim Hunter, director de media docena de capítulos de la serie, afirmó que, aunque en contadas ocasiones Weiner le había permitido alguna licencia creativa con respecto a la edición final de los capítulos que había dirigido –se refiere a la introducción de ciertos insertos–, "la regla, más que la excepción" era eliminar "inmediatamente" esas licencias. Cf. WEINER, Matthew, *Mad Men*. Temporada 1, (Lions Gate, EE.UU., 2007), DVD, óp. cit.

³³⁵ Directores que participaron en la primera temporada de la serie: Alan Taylor dirigió el capítulo piloto, el segundo y el duodécimo; Ed Bianchi, el tercero; Tim Hunter, el cuarto, el séptimo, el décimo y el undécimo; Lesli Linka Glatter, el quinto; Andrew Bernstein, el sexto; Phil Abraham, el octavo; Paul Feig, el noveno; y Matthew Weiner, el decimotercero y último.

³³⁶ Hemos analizado estas imágenes en profundidad en el capítulo titulado "Una combinación de ensueño".

³³⁷ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, "Crónicas del vacío", en VV.AA., *Guía de Mad Men. Reyes de la Avenida Madison*, óp. cit., p. 23.



Mientras que Scottie y Neo despiertan de sus pesadillas asustados, aturdidos y descolocados...



... Don pareciera acostumbrado a vivir al borde del abismo.

12.2. La disociación del yo del protagonista

A continuación, abandonamos el espacio indeterminado en el que estaba el vaso para volver al despacho de Don:



Él, sentado en la repisa de la ventana, está cabizbajo. Percibimos que, además, su mirada está perdida. En este instante cesa el sonido de las aspirinas efervescentes. En la banda sonora se intensifica la melodía misteriosa a la que nos hemos referido. La selección del encuadre conforma un plano similar al que era presentado en la cabecera:



En ambos casos pareciera que la intención fuese mostrar los límites del despacho, así como los vértices en los que se unen sus paredes. Don podría estar experimentando, de nuevo, una sensación como la que acabamos de describir. Si comparamos ambos fotogramas, existe una diferencia bien palpable en la postura del protagonista. En el primero pareciera sujetarse a sí mismo con sus dos manos, quizá para intentar evitar su caída. En la cabecera, sin embargo, pareciera observar la caída de ese entorno superficial, carente de densidad. Se pone en escena, de este modo, el desdoblamiento del yo del protagonista en una parte que observa y otra que es observada³³⁸.



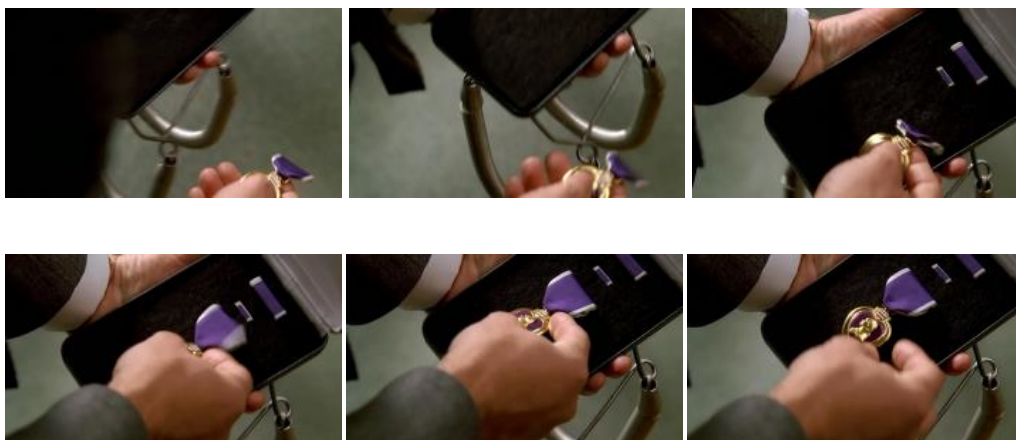
El protagonista fuma una calada de su cigarro. Trata así de calmar su angustia.



Saca del cajón de su escritorio una banda elástica. A este plano medio le sucede uno general, muy similar al que nos hemos referido con anterioridad:



Un objeto cae del cajón y Don hace ademán de recogerlo. De nuevo, objetos caen. Y también la mirada del personaje se aproxima al suelo.



³³⁸ Cf. LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand, *Diccionario de Psicoanálisis*, óp. cit., p. 126.

Descubrimos, a través de un plano subjetivo de Don, que el objeto que ha caído y que el protagonista acaba de recoger es una medalla Color Púrpura, condecoración con la que son reconocidos los héroes de guerra en EE.UU. A priori, por tanto, este objeto podría ser percibido por el espectador como un símbolo del heroísmo y de la valentía del protagonista. Cuando Don deposita la medalla en su caja, se produce un giro en la música que se escucha en la banda sonora. Pareciera que, de nuevo, se intensificase durante un instante y adquiriese un ritmo más rápido.



Por tanto, el carácter subjetivo del plano es acompañado en la banda sonora por una música que, como ya hemos adelantado, crea una atmósfera de misterio. Debido a la combinación de estos dos elementos formales, el espectador percibe una relación ambigua entre Don y su medalla.



Los dos elementos formales a los que hacíamos referencia anteriormente –subjetividad y música– también están presentes en este sexto plano subjetivo del piloto. Esta vez la relación de ambigüedad que subrayan no alcanza únicamente a la medalla y su valor simbólico, sino que se extiende a su nombre completo (Donald Francis Draper), su rango en el ejército (LT. es la abreviatura de la palabra “lieutenant” que significa teniente) y el país al que sirvió (United States of America), datos inscritos en la caja que acaba de cerrar Don.

A continuación, Don guarda la caja que contiene la medalla, de nuevo, en su cajón, un receptáculo susceptible de abrirse al exterior o de permanecer cerrado.



Con una disposición que recuerda a la de las *matrioskas* o muñecas rusas, el cajón de Don alberga en su interior una caja, y ésta, a su vez, una medalla. Veamos un esquema ilustrativo de la disposición de los objetos en la escena:

Realidad exterior



Para el espectador, por el momento, son solamente signos indiciales que apuntan hacia un tiempo que pasó y obligan al espectador a preguntarse sobre la verdad o la mentira del protagonista. El espectador, anotémoslo una vez más, no tiene acceso por el momento a los recuerdos que se pueden reavivar en Don tras visualizar la caja y la medalla. Por lo que su identidad y su consideración como héroe de guerra son dos elementos que, desde este instante, se han convertido en indicios enigmáticos. Ambos cobrarán un nuevo sentido a posteriori e invitarán al espectador a realizar una segunda lectura del texto. El espectador es instado, de este modo, a pensar también en la posibilidad de que existan dos corrientes de sentido en esta serie. Por un lado, la de un ejecutivo triunfador en el sector de la publicidad. Por otro, la de un personaje misterioso, cuyos enigmas empiezan a emerger desde este instante. Así podemos distinguir entre la realidad presente (su trabajo, sus amantes) a la que el espectador accede y un enigmático pasado (que amenaza con emerger), que “late en el fondo”³³⁹.



Un movimiento de seguimiento de la cámara permite, de nuevo, observar la cortina-telón. La teatralidad vuelve a ser convocada a través de esta tela capaz de cubrir y ocultar algo.



Don comienza sus ejercicios. Estira sus brazos ayudándose de la goma elástica. Podríamos establecer un cierto paralelismo entre las cualidades de esta goma elástica acomodaticia, capaz de ajustarse o dar de sí, y la labilidad del personaje, inestable y poco firme.

³³⁹ “Y tal es el modo como lo real comparece en el texto manierista: late en el fondo que amenaza emerger en el momento en que la figura imaginaria se desvanezca definitivamente”. Cf. GONZÁLEZ REQUENA. Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, óp. cit., p. 584.



Salvatore, el director de arte que nombró Don en una escena anterior, le interrumpe.



Salvatore: Ah. Look at you, Gidget. Still trying to fill out that bikini?

Salvatore: Ah. Mírate, Gidget³⁴⁰. ¿Todavía intentando llenar ese bikini?



Don: Summer's coming.

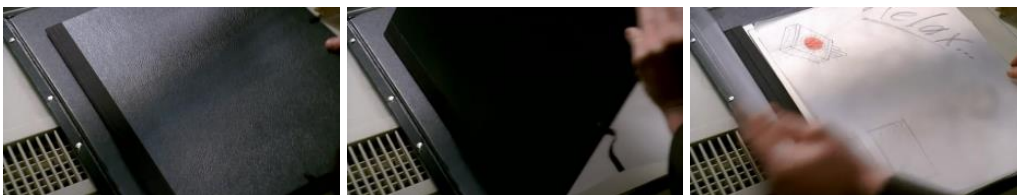
Don: El verano se acerca.

El rostro de Don parece cada vez más desencajado.



Salvatore: Without the medical claims,

Salvatore: Sin los reclamos médicos,



Salvatore apoya su cuaderno de trabajo sobre las rendijas del aire acondicionado, como si éste necesitase una bocanada de aire fresco.

³⁴⁰ Gidget es un personaje de ficción creado por Frederick Kohner para su novela *Gidget, the Little Girl with Big Ideas* (1957). Tras la publicación de la novela, el popular personaje apareció en distintas películas y series.



Salvatore: all we have is a white box with a red spot on it.
 Salvatore: todo lo que tenemos es una caja blanca con una mancha roja en ella.

Observa su propio dibujo, realizado para la campaña.



En la imagen aparece un varón con el torso desnudo recostado en una hamaca mientras fuma un cigarro. Salvatore ha escrito, justo encima del torso del modelo, la palabra “relax”, seguida de tres puntos suspensivos. Mientras muestra su obra a Don, el director de arte desliza su mano sobre el dibujo. Ésta recorre su cuerpo y cesa su movimiento justo a la altura del sexo del modelo. En lugar de su sexo, él ha dibujado una cajetilla de *Lucky Strike*, con una mancha roja que destaca sobre el fondo blanco. De esta cajetilla sobresalen algunos cigarros. Se pone en escena, a través de la fascinación de Salvatore por el varonil torso desnudo que ha dibujado, su condición de homosexual. Cuestión que él tratará de ocultar y a la que intentará dar la espalda.

Unos instantes después, la voz de Peggy emerge del interfono:



Peggy: Greta Guttman is here to see you.
 Peggy: Greta Guttman está aquí para verle.

En el instante en el que Peggy avisa a Don de que el personaje de Greta, responsable de investigación de la agencia, acaba de acudir a su despacho, la cámara inicia un movimiento que acompaña al personaje protagonista. Al tiempo que acerca su mano a su escritorio y, más exactamente, a su interfono, la cámara desciende.



Don: Send her in.
 Don: Hazla pasar.

Como consecuencia, la cabeza de Don desaparece del cuadro. De nuevo, la composición del plano advierte al espectador de que la cabeza del protagonista está en otro lado, es decir, en otra realidad.



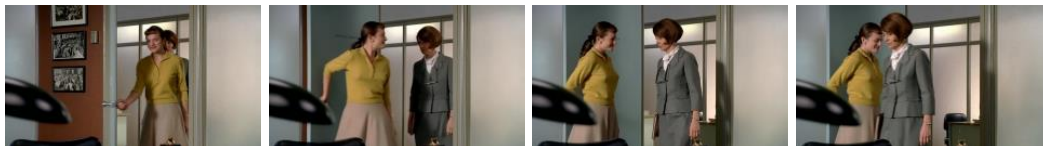
Salvatore: Oh, great.
Salvatore: Oh, genial.

Las palabras de Salvatore deben entenderse de modo irónico.



Salvatore: Now we get to hear from our man in research.
Salvatore: Ahora tenemos que escuchar a nuestro hombre de investigación.

¿Por qué Salvatore considera a Greta un “hombre”?



En este personaje percibimos, *a priori*, algunos rasgos que guardan una relación de semejanza con aquellos que predominan en la caracterización de los personajes masculinos. En primer lugar, su traje de chaqueta gris y su camisa blanca se sitúan en la misma gama cromática que el vestuario de Don.



Greta: Mr. Draper, Mr. Romano,
Greta: Señor Draper, Señor Romano,

En la imagen es mostrado al espectador el desdén con el que Salvatore deja caer dos aspirinas en su copa de whisky. Destaca el hecho de que, una vez más, dos aspirinas son dejadas caer en esta escena. A continuación, Greta saluda formalmente a Don y Salvatore. Si comparamos el acento de la investigadora, cuyos orígenes no parecen americanos, sino centroeuropeos, con el del resto de personajes, suena tosco, áspero. Este hecho también le aleja de la feminidad, tal y como ha sido mostrada en la serie.

Por lo que al diálogo que mantienen Don y Salvatore con Greta, anotaremos, en primer lugar, que la actitud de este personaje femenino difiere de la del resto de mujeres de la oficina. Especialmente en lo referente a su relación con los hombres.



Greta: you both seemed more relaxed than I expected.
 Greta: ustedes dos parecen más relajados de lo que esperaba.

Desde este inicio no encontramos ni rastro de la amabilidad exagerada que mostraron Joan y Peggy al saludar a los jefes. Pues, por el momento, ella es la única mujer, de las que han sido presentadas como trabajadoras de la agencia, cuya función no es la de secretaria. Sus palabras podrían ser parafraseadas del siguiente modo: “Ante un gran problema, en vez de estar trabajando duro, estáis hablando tranquilamente en el despacho”.

Predomina la actitud irónica de los personajes a propósito de la campaña del tabaco, e incluso de la crisis creativa del propio Don.



Greta: Do you have some kind of surprise for the tobacco people?
 Greta: ¿Tienen algún tipo de sorpresa para la gente del tabaco?

Durante un instante pareciera que el lugar en el que se sitúa la cabeza de Don estuviese ocupado por el humo de su cigarro, como si se insinuase así que el propio protagonista es humo.



Don: I'm doing my own research.
 Don: Estoy haciendo mi propia investigación.

Don, de nuevo, encara la situación con ironía. ¿En qué consiste su investigación? Precisamente en hacer humo, lo que él mismo es.



Greta: If you're planning
 Greta: Si está planeando

Mientras Greta habla, él dibuja en su rostro una expresión de pedantería. Levanta las cejas y sonríe de un modo muy forzado. Pareciera que así se burlase de ella.



Greta: to continue with medical testimony, you'll only be inviting further government interference. We must police ourselves.
 Greta: continuar con los testimonios médicos, solo estará provocando más interferencias del gobierno. Debemos controlarnos
 [Cuando Greta pronuncia esta última frase mira tanto a Don como a Salvatore].

“Careces del suficiente autocontrol. Contrólate”. Ésta es la advertencia implícita que podemos leer en las palabras de Greta.



Salvatore: There's your slogan.
 Salvatore: Ahí está tu eslogan.

Salvatore muestra una actitud suficiente. Siguiendo la estela de Peggy y Don, sus palabras también son irónicas.



Don: The medical thing is dead.
 Don: Los recursos médicos están muertos.

El director de arte no parece controlarse, tal y como advertía Greta. Por eso necesita beber el extraño brebaje que ha preparado. Una bebida en la que se mezcla el medicamento y el alcohol, dos elementos con los que pretende calmar su angustia.



Don: We understand that.
 Greta: Yes, dead. An apt choice of words, considering the public is convinced that cigarettes are poisonous.

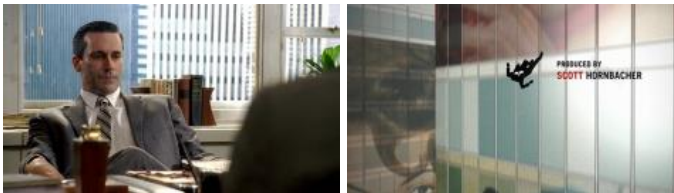
Don: Lo entendemos.
 Greta: Sí, muertos. Una elección apropiada de palabras, considerando que el público está convencido de que los cigarros son veneno.



Greta: If we can't insist that they're not, I believe my most recent surveys have provided a solution.

Greta: Si no podemos insistir en que no lo son, creo que mis más recientes valoraciones han aportado una solución.

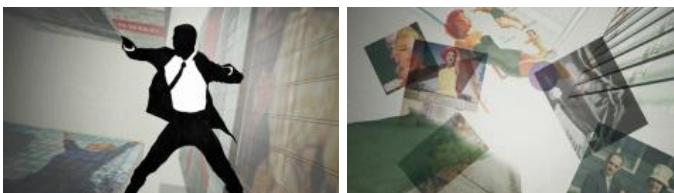
Don mira durante un instante hacia el vacío, como si al escuchar la palabra “muerto” (*dead*) pronunciada por Greta, hubiese revivido en él un fondo vacío que late en su persona. Para el protagonista las palabras de la responsable de investigación podrían ser entendidas así: “Tu estrategia publicitaria está muerta como tú”. Un fondo vacío que está relacionado, como ya hemos apuntado, con la muerte y, por tanto, con esas ventanas que hay tras él, es decir con esas figuras mayores del vértigo. Se relaciona también con las fachadas del rascacielos que es posible observar a través del ventanal. Un rascacielos que reencuadra su cabeza, recordando al edificio interminable que recorría Don durante su caída puesta en escena en la cabecera.



Un fondo vacío que también está relacionado con la medalla a la valentía que ha caído del cajón de Don hace unos instantes.



Medalla que fue concedida a un muerto que Don suplantó y que, por eso, en cierto modo, le habita. ¿Encontramos, entonces, aquí la explicación a su fascinación por el vacío puesta en escena en la cabecera?



Esta experiencia fundamental del protagonista, que guarda relación con las múltiples referencias al vacío que se suceden durante la primera temporada de la serie, se pondrá en escena casi al final de esta temporada a través de un *flashback* de Don.



Teniente Don Draper: Shit!
Dick Whitman: Sir, what do we do?
Teniente Don Draper: Keep your head. Don't shoot at anything unless it shoots at you first.

Teniente Don Draper: ¡Mierda!
Dick Whitman: Señor, ¿qué hacemos?
Teniente Don Draper: Mantén la calma. No dispares a nada a no ser que te dispare primero.

“Don Draper” no es realmente su nombre, pues al nacer el protagonista fue llamado Dick Whitman. Si deletreamos el nombre originario del protagonista, encontramos que “Dick”, además de ser un nombre que en español se traduce como Ricardo, es un término que nombra de forma vulgar el órgano sexual masculino; “Whit”, la primera parte de su apellido, significa “poquito” o “sin valor”; y “Man”, hombre. Un nombre y un apellido que parecieran advertir acerca de un hombre sin valor, o de un hombre que es poco hombre.



Dick Whitman: What? What? What?
Teniente Don Draper: Shut up! Just stay down.

Dick Whitman: ¿Qué? ¿Qué? ¿Qué?
Teniente Don Draper: ¡Cállate! Tan sólo no te levantes.

Él es un fraude, puesto que se apropió la identidad de su superior, el teniente Donald Draper, cuando combatía en la Guerra de Corea. Tras ser bombardeados...



Dick Whitman: Is it over?
Teniente Don Draper: I don't know.

Dick Whitman: ¿Se ha terminado?
Teniente Don Draper: No lo sé.



Dick: You think they'll be back?
 Teniente: I don't know. We didn't shoot back. That helps.

Dick Whitman: ¿Crees que volverán?
 Teniente Don Draper: No lo sé. No devolvimos los disparos. Eso ayuda.



Teniente: You pissed yourself.
 Dick: What?

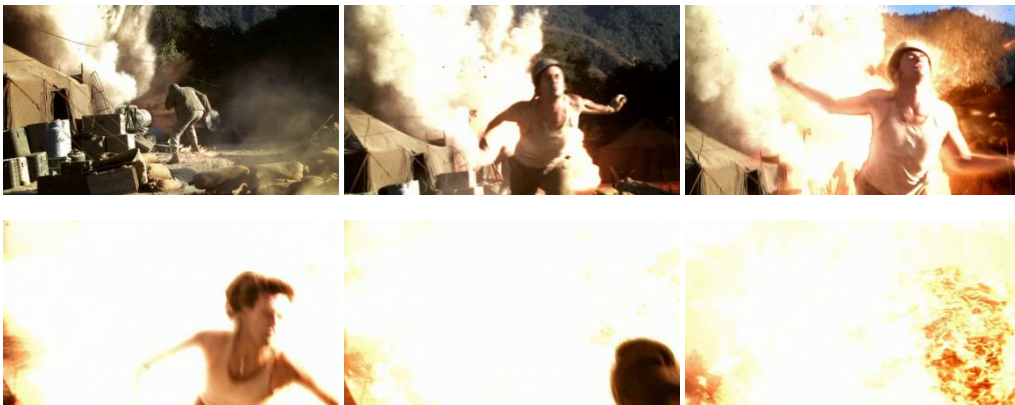
Teniente Don Draper: Te has meado encima.
 Dick Whitman: ¿Qué?



Dick Whitman: Did I?
 Dick Whitman: ¿Yo?



Teniente: Crap.
 Teniente: Mierda.





... Don provocó, de manera involuntaria, un accidente que acabó con la vida de su teniente.



El protagonista cambió sus chapas de identificación para hacer creer a los médicos que había muerto Dick y que él era Don. Este intercambio de identidades es mostrado explícitamente en este flashback, cuando la medalla Color Púrpura, que acabamos de mostrar en detalle, es otorgada al protagonista, ya convertido en Don Draper:



Médico: How are we doing, Lieutenant Draper?

Militar: On behalf of the President of the United States and the citizens of the United States of America... I present you with this Purple Heart medal.

Médico: The concussion was minor. You'll feel like yourself in a week.

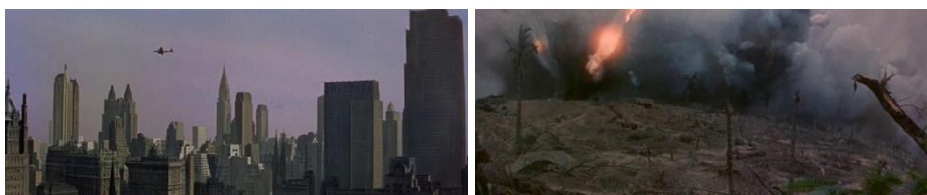
Médico: ¿Cómo está, teniente Draper?

Militar: En nombre del Presidente de los Estados Unidos y los ciudadanos de los Estados Unidos de América... le otorgo esta Medalla Corazón Púrpura.

Médico: La contusión cerebral ha sido menor. Se sentirá usted mismo en una semana.

Tomó el nombre de Don Draper y también parte de su identidad y de su pasado, de modo que él, un joven pobre y sin estudios, pasó a ser un ingeniero (ésta era la carrera del fallecido Don) y héroe de guerra. La sensación de sentirse “uno mismo”, a la que hace referencia el doctor, se materializará, como avanzábamos, en una disociación en la persona de Don, pues, aunque intente dar la espalda a una de sus realidades (a su pasado), se mezclarán en él dos extremos antitéticos: pobre frente a rico; sin estudios, con estudios; cobarde, héroe; perdedor, triunfador. Una escena sórdida, por tanto, que muestra la cara miserable del protagonista, y que evidencia el vacío a partir del cual él se ha construido su personaje. Asimismo, este *flashback* reclama al espectador repensar la historia desde otro punto de vista. Aquellos interrogantes que han sido suscitados en torno a su medalla cobran sentido *a posteriori*.

Por otro lado, los *flashbacks* sobre su pasado localizan distintas relaciones intertextuales que debemos nombrar. En primer lugar, la combinación del día a día de un ejecutivo de la Avenida Madison, con *flashbacks* que transportan al espectador a la experiencia del protagonista en la guerra —una experiencia relacionada con ciertos secretos innombrables—, recuerda al film *El hombre del traje de franela gris* (*The Man in the Gray Flannel Suit*, Nunnally Johnson, 1956), basado en la novela del mismo nombre publicada en 1955 y escrita por Sloan Wilson³⁴¹.



En el caso del film dirigido por Nunnally Johnson, los *flashbacks* del protagonista remontan al espectador a la II Guerra Mundial, contienda en la que él participó como oficial. Una película en la que también es representada la combinación de la vida familiar en Connecticut y la profesional en Manhattan:



Además, es posible encontrar, desde el inicio, implícitas referencias a la alienación, lo que recuerda a cierto subtexto, que ya hemos nombrado anteriormente, que recorre la serie que nos ocupa.

³⁴¹ En España el título del film se tradujo literalmente, *El hombre del traje de franela gris*, mientras que el título de la novela se acortó y se tradujo como *El hombre del traje gris*.



Una vivencia en la que el sujeto se descubre “ocupando inevitablemente el lugar de cualquiera, es decir, el lugar de nadie”³⁴². Pues él “no es protagonista de nada: es tan solo el apéndice que la máquina necesita para desplegar su correcto funcionamiento”³⁴³. *The man in the gray flannel suit* atestigua, además, el proceso a través del cual el televisor llegará a ocupar un lugar central en nuestra civilización:



Una cuestión que también es suscitada, de manera reiterativa, en *Mad Men*:



Los anteriores fotogramas han sido extraídos del segundo y el cuarto capítulo de la primera temporada, de manera respectiva.

En segundo lugar, el personaje atractivo en torno a un vacío central recuerda inevitablemente al protagonista del film *Con la muerte en los talones* (Alfred Hitchcock, 1959), Roger Thornhill, pues ambos textos audiovisuales están protagonizados por personajes que no existen³⁴⁴. En el

³⁴² Jesús González Requena compara la vivencia de la alienación con la del usuario que sigue al pie de la letra un manual de instrucciones: “Quien más y quien menos sabe lo útiles que pueden ser los manuales de instrucciones. Pero conoce, igualmente, la vivencia de alienación que tan fácilmente acompaña a su lectura: leyéndolos se descubre ocupando inevitablemente el lugar de cualquiera, es decir, el lugar de nadie. Ante la máquina cuyo manual lee, no es protagonista de nada: es tan solo el apéndice que la máquina necesita para desplegar su correcto funcionamiento”. Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El punto de ignición”, óp. cit., p. 396.

³⁴³ Ídem

³⁴⁴ En el film de Hitchcock, unos agentes de una misteriosa organización detienen por error al protagonista, Roger Thornhill. Creen haber encontrado a un agente del FBI llamado George Kaplan que en realidad nunca ha existido, ya que, como sabremos en la última parte del film, ha sido una invención del propio FBI. Roger huye de esta organización criminal y, al mismo tiempo, trata de descubrir quién es el verdadero Kaplan por el cual le han confundido. Tras una sucesión de acontecimientos, el protagonista se ha visto envuelto en un asesinato y le acusan de ser el culpable del mismo, por lo que también es perseguido por la policía. Por ello, se ve obligado a mentir sobre su propia identidad y se convierte además en un prófugo de la justicia. Durante esta huida, el protagonista conoce a Eve Kendall, una mujer fascinante que trata de ayudarlo.

A propósito de este film, Mathew Weiner aseguró en una entrevista publicada en el número 47 de *Cahiers du Cinema España*, que en *Mad Men* “hay una tensión de película policíaca, de estilo hitchcockiano pero con una aproximación mucho más realista”. En esta misma entrevista, Weiner destacó *North by*

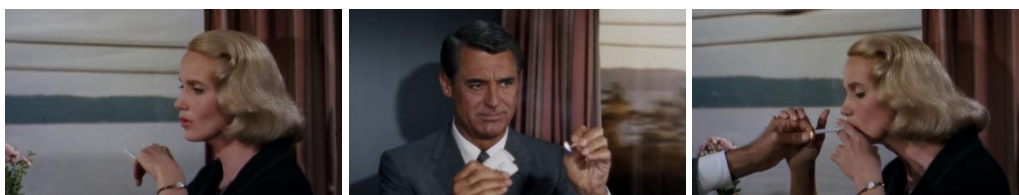
film de Hitchcock este vacío se materializa en la inscripción de la letra “O” entre las iniciales del protagonista, grabadas en su caja de cerillas:



Roger: There's my trademark R.O.T.

Roger: Aquí está mi marca registrada R.O.T.

El protagonista del film de Hitchcock tiene una marca registrada compuesta supuestamente por las iniciales de su nombre y apellido³⁴⁵.



Eve: Roger O. Thornhill. What does the “O” stand for?

Roger: Nothing.

Eve: Roger O. Thornhill. ¿Qué significa la “O”?

Roger: Nada.

Pero en realidad, él ha añadido una “O” entre su nombre y su apellido con el único fin de crear una marca con tres letras (R.O.T.). Y no olvidemos que en inglés se utiliza la letra “O” para nombrar el cero, es decir, la ausencia, lo que sitúa en el centro de su nombre y, por tanto, de su identidad, la idea del vacío. Esta lectura fue suscitada por Basilio Casanova en su análisis del film:

Entre el nombre y el apellido, pues, un cero, o una ‘O’ que nada significa. O incluso, por qué no, una tumba, una especie de ataúd: tal es la forma que esa letra central del lema de Thornhill posee. [...] He aquí pues, explícita, literalmente nombrado –es decir, nombrado al pie de la letra–, el vacío en el personaje masculino de *North by Northwest*. Vacío que determinará a su vez esa intensa atracción que Roger O. Thornhill siente por la muerte³⁴⁶.

Northwest como uno de los referentes de la serie: “Al hacer el piloto, el realizador Alan Taylor, el director de fotografía Phil Abraham y yo teníamos referencias muy diferentes. Alan Taylor hablaba sobre todo de Wong Kar-wai y del cine asiático contemporáneo. Phil Abraham se alimentaba más del cine clásico americano. A mí me interesaba más el cine europeo. Crecí con el cine europeo y americano de los años setenta. La única referencia en la que estábamos de acuerdo era *North by Northwest*, de Alfred Hitchcock, en la que el héroe, además, es un publicista neoyorquino al que toman por otra persona”. Cf. CHAUVIN, Jean-Sébastien y TESSÉ, Jean-Philippe, “Matthew Weiner. La identidad americana”, en *Cahiers du Cinema España*, nº 47, Julio-Agosto, 2011, p. 19-20.

³⁴⁵ Lehman describe a Roger Thornhill en el guion de *North by Northwest* como un hombre alto, esbelto, impecablemente vestido (y demasiado original para llevar el uniforme de franela gris). Una descripción que bien podríamos aplicar a Don Draper, quien, igual que el protagonista hitchcockiano, trabaja en el sector de la publicidad.

³⁴⁶ Cf. CASANOVA VARELA, Basilio, *Leyendo a Hitchcock. Análisis textual de North by Northwest*, óp. cit., p. 121.

Personajes, por tanto, que no existen, que, siguiendo el paralelismo que establecíamos a tenor del humo que ocupaba el lugar de Don, son humo.



Descubrimos, por tanto, que la expresión de preocupación que late en Don no es exactamente una sensación de “angustia”, sino la puesta en marcha de su capacidad para mantenerse a distancia de ese fondo vacío, que podría ser vivido como angustioso.



Un fondo que él consigue aislar en algún lugar de su interior.



Consigue, incluso, como hemos anotado anteriormente, disociarse de sí mismo para mantener a distancia el fondo vacío, de muerte, que late en él. De este modo, Don, sin aceptar consejos, dará el salto al éxito en distintas ocasiones. Este cambio de dirección (de la angustia al éxito) es una de las claves del personaje para convencer al resto de que él es un genio. Nadie sabe cómo lo hace, pero lo hace.



Greta: We can still suggest that cigarettes are part of American life, or too good to give up, or, most appealing, an assertion of
Greta: Aún podemos sugerir que los cigarros son parte del modo de vida americano, o demasiado buenos para dejarlos, o, más atractivo, una reivindicación de

Que su entorno esté convencido de este hecho es una de las claves de su éxito, así como del aura que le rodea. Por eso, porque está molesto, debido a que su “genialidad” no consigue convencer a Greta, el protagonista centra más su atención en ella, lo que se ha puesto en escena a través de un cambio en la escala del plano.



Greta: independence.
Greta: independència

Justo cuando Greta pronuncia la palabra independencia, en la imagen es mostrado Don. La parte derecha de su rostro está ensombrecida, mientras que la izquierda, iluminada. Una vez más, se pone en escena la doble cara de luz y sombra de Don, lo que recuerda a la “escisión del yo”. Esta dualidad también es puesta en escena a través de los rascacielos que observamos a través de la ventana, tras la cabeza del protagonista. Pareciera que cada una de las fachadas de los rascacielos representasen las dos realidades propias del personaje: por un lado, la realidad que le disgusta y a la que da la espalda (realidad negada) y, por otro, la nueva, la sustituta.



Don: So, basically, if you love danger, you'll love smoking.
Salvatore: We can put a skull and crossbones on the label. I love it.

Don: Así que, básicamente, si adoras el peligro, adorarás fumar.
Salvatore: Podemos poner una calavera y huesos cruzados en la etiqueta. Me encanta.

Don ríe, pues ambos personajes masculinos participan, al fin y al cabo, de una misma función, aunque con desenlaces muy distintos.



Greta: Before the war, when I studied with Adler in Vienna, we postulated that what Freud called the death wish is as powerful a drive as those for sexual reproduction and physical sustenance.

Greta: Antes de la guerra, cuando estudié con Adler en Viena, postulamos lo que Freud llamó el deseo de muerte³⁴⁷ es un impulso tan poderoso como el de reproducirnos o alimentarnos.



³⁴⁷ “La influencia de la psicología inspiró el trabajo de muchas agencias. Tras la Primera Guerra, el behaviorismo fue utilizado a fondo por anunciantes y agencias que no veían límite a su capacidad de generar deseos y hacer crecer las ventas. Y tras la Segunda Guerra Mundial lo que se pone en boga es el análisis motivacional; y las agencias, en los años 50, se llenaron de psicólogos freudianos”. Cf. EGUIZÁBAL MAZA, Raúl, *Historia de la publicidad*, óp. cit., p. 381.

Don: Freud, you say? What agency is he with?
Don: ¿Freud, dices? ¿Con qué agencia está?

Don se burla. Sus palabras deben ser entendidas, de nuevo, irónicamente.



Salvatore: So we're supposed to believe that
Salvatore: ¿Pretende que creamos



Salvatore: people are all living one way and secretly thinking the exact opposite? That's ridiculous.
Salvatore: que la gente vive de una forma y en secreto creen exactamente lo opuesto? Eso es ridículo.

Aquí se pone, una vez más, en escena el drama de este personaje cuya sexualidad trata de guardar en secreto, pues él mismo tiene puntos en común con esa “forma de vivir” que acaba de describir. La cortina-telón y su mirada esquiva suscitan, de nuevo, la idea de que él tiene una vida secreta, unos instintos que, pese a que él intenta reprimir, pueden aflorar.



Don: Let me tell you something, Miss Guttman...
Don: Permítame decirle algo, señorita Guttman...



Greta: Doctor.
Don: Dr. Guttman.

Greta: Doctora.
Don: Doctora Guttman.

Al exigir la verbalización de su grado académico, Greta trata de distanciarse de Don. Una distancia puesta en escena también a través de sus posiciones corporales; ya que ambos personajes están inclinados hacia atrás.



Don: Psychology might be great at cocktail parties, but it so happens that people were buying cigarettes before Freud was born. The issue here isn't why should people smoke.

Don: la psicología puede estar genial para los cócteles, pero la gente compraba cigarros antes de que Freud naciera. La cuestión aquí no es por qué la gente fuma.

El exagerado movimiento de sus manos denota cierto grado de nerviosismo que no puede controlar, pues, pese a todo, hay en el fondo de este personaje un punto inmanejable que el no puede controlar.



Don: It's why should people smoke *Lucky Strike*.

Don: Es por qué la gente fuma *Lucky Strike*.

La expresión del rostro de Don se va desencajando poco a poco. Al mismo tiempo, se refiere de manera *sui generis* a algunas características de la publicidad contemporánea, que nada tiene que ver con la razón, sino que interpela y seduce al receptor, pues se enmarca en el campo de la fascinación visual.



Salvatore: So what if *Reader's Digest* says they're dangerous?

Salvatore: ¿Y qué si el *Reader's Digest* dice que es peligroso?

En la publicidad contemporánea “la información importa muy poco”, pues no trata de apelar a “nuestra razón sino a nuestro deseo, que no pretende hablar de la realidad sino construir una imagen deseable del objeto publicitario”³⁴⁸.



Salvatore: They also said *Bambi* was the book of the century. There's no proof.

Salvatore: También dicen que *Bambi* fue el libro del siglo. No hay ninguna prueba.

Salvatore está confrontado en este instante al telón que representa la farsa y la actuación.

³⁴⁸ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya, *El spot publicitario*, óp. cit., p. 7.



Greta: There's conclusive proof that none of these low-tar, low-nicotine, or filtration systems have any effect on the incidences of lung cancer.

Greta: Hay pruebas concluyentes ninguno de esos bajo en alquitrán, bajo en nicotina o con sistemas de filtro tienen ningún efecto sobre las incidencias del cáncer de pulmón.

Estas pruebas de lo real, pues hacen referencia a la enfermedad y, en última instancia, a la muerte, tampoco convencen a Don.



Don: Just give me the damn report.

Don: Tan solo dame el maldito informe.

La ansiedad de Don aumenta, lo que se pone en escena a través de la cercanía que existe entre el personaje y la cámara. Además, en este instante, solo una parte de su cabeza está en cuadro. La otra parte está perdida. No se encuentra aquí, como sabemos.



Greta: I think you'll find it very convincing.

Don: I'm sure I will.

Greta: Creo que te parecerá muy convincente.

Don: Seguro que me lo parecerá.



Ante la atenta mirada de Greta, Don tira el informe a la basura. Es decir, elimina esas pruebas que ella ha conseguido.



Una vez más, en este caso, filmado en plano subjetivo de Greta, es mostrado al espectador en plano detalle lo que es dejado caer, como es el caso del informe en la papelera. Pareciera que así se pusiera en escena un aspecto clave de la publicidad, donde lo real es tapado, borrado para crear un panorama imaginario que atienda al ámbito del deseo.



Don: I don't want to hear about it anymore. I'm sorry. I just find your whole approach perverse.
 Don: No quiero escucharlo más. Lo siento. Simplemente encuentro todo tu enfoque perverso.



Greta: Good luck at the meeting. I'm sure it will be a quick one.
 Greta: Buena suerte con la reunión. Estoy segura de que será rápida.

Greta, ya de pie, pues ésta será la última frase que pronuncie en la escena, está reencuadrada por unas líneas inscritas en la pared del despacho. Estas líneas vuelven a advertir acerca de la distancia que hay entre los dos personajes.

De nuevo, es mostrado un plano general del despacho, cuya composición recuerda, como ya anotábamos anteriormente, al plano mostrado en la cabecera, a ese plano que representaba el desvanecimiento de entorno del protagonista...



...y la disociación de su persona.



Don: Sal, I'll take that drink now.
 Don: Sal, tomaré esa bebida ahora.

Don acepta la bebida que Salvatore le ofreció previamente, para así intentar, como su compañero, calmar su angustia. Por otro lado, estamos, de nuevo, ante un dato esencial de la escritura de la serie que ya apuntábamos antes: esa insistencia en mostrar espacios vacíos que simbolizan el fondo vacío del protagonista.



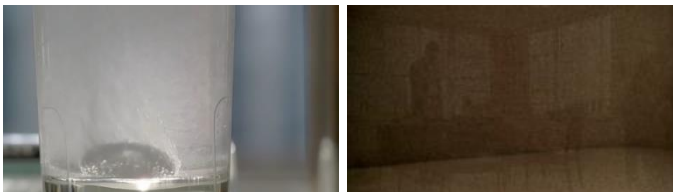
Mientras Salvatore va hacia el mueble bar, comienza un fundido encadenado que supone el punto final de esta escena.

13. La atracción por el vacío

Una textura granulada se expande por todo el fotograma:



Estas pequeñas protuberancias recuerdan al desprendimiento de burbujas de las aspirinas efervescentes, tal y como fue mostrado anteriormente:



Se pone en escena una rima plástica entre la expansión del granulado de la aspirina, con la que se iniciaba la anterior escena, y la de la textura que emerge ahora, al comienzo de ésta. La imagen resultante es muy borrosa.



La textura se superpone y tapa tanto al despacho, como a Don y a Salvatore, que se encuentran en su interior. A su vez, esta transición por encadenado acota una elipsis temporal.

A continuación, contemplamos un plano prácticamente vacío. En él solamente se distingue el grano marrón, que cubre por completo el fotograma, así como una línea horizontal que lo atraviesa:



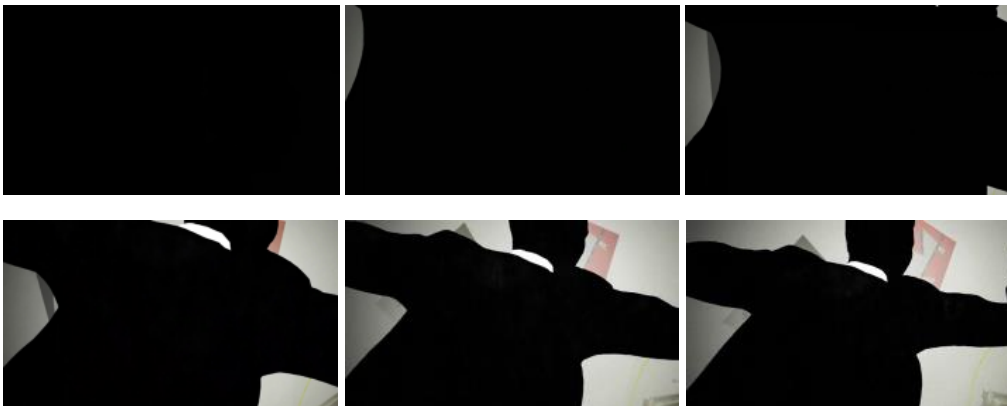
Se trata de un plano casi tan vacío como el segundo fotograma negro de la cabecera:



Cada uno presagia una caída. El primero anuncia el “dejarse caer” de Don en el sofá:



El segundo, la caída de la figura que representa a Don en la cabecera:



La figura cae a un vacío blanco y brillante que recuerda, además, a la luz fluorescente a la que mira fijamente Don tras dejarse caer en el sofá:



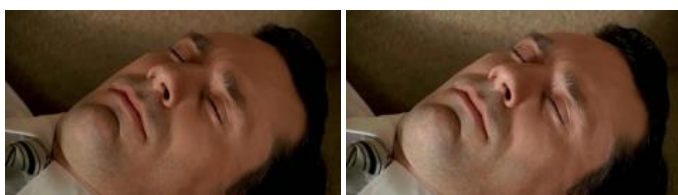
Esta luz fluorescente es mostrada en el que reconocemos como el séptimo plano subjetivo del protagonista en el piloto. En la banda sonora, una melodía que suscita misterio acompaña a esta imagen.

A continuación, Don observa con atención a una mosca atrapada en el foco de luz al que nos hemos referido. El insecto, atraído por la luz brillante, es mostrado, de nuevo, a través de un nuevo plano subjetivo de Don:



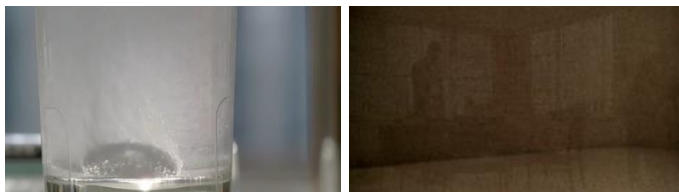
La mosca satisface sus impulsos acercándose a la luminaria, lo que, en última instancia, podría provocar su muerte, ya que los tubos fluorescentes desprenden un calor intenso que resultaría letal para el insecto. Sus movimientos recuerdan, al mismo tiempo, a la atracción que siente el protagonista hacia al vacío y que ha sido puesta en escena anteriormente en la cabecera. Una atracción que, igual que en el caso de la mosca, podría resultar letal. Pero, si bien estos movimientos resultan del todo comprensibles en el caso del insecto –porque obviamente carece de yo-conciencia y también de la capacidad de autocontención–, en el caso de Don, podrían parecer incomprensibles. Una conducta que remite a aquél sentimiento que el protagonista confesó a Roger en una escena anterior: pareciera que su cuerpo se hubiese separado de su conciencia. Pareciera, como ya hemos avanzado anteriormente, que habitase en él aquél personaje muerto al que le arrebató la identidad. Por tanto, una pulsión, que, como ya hemos dicho, puede resultar suicida, habita en él. Además, esta mosca se ha colado en un entorno bien distinto al suyo propio, lo que también podría funcionar como un elemento metafórico que conecta con este protagonista carente de sentimiento de pertenencia a los mundos que habita. De estos mundos o de estas realidades, por otra parte, igual que le ocurre a la mosca, él no consigue escapar. Por ello, podemos afirmar que esta mosca funciona como un elemento metafórico que pone en escena ciertas características notables del protagonista.

A continuación, Don cierra los ojos y escuchamos con él, el sonido de unas bombas que retumban en su mente.



Al tiempo que el espectador accede a su punto de vista auditivo, el rostro del personaje se ilumina, como si los destellos producidos por la explosión de esas bombas se reflejasen en él. Don padece una alucinación, que podría estar relacionado con lo que era suscitado en la anterior escena, cuando accedíamos, a través de un plano subjetivo, a ciertos recuerdos de su pasado. Experiencias imborrables e inolvidables yacen en su psique y sus huellas laten en el fondo. De nuevo, estamos ante la alusión a las huellas del pasado de Don, contenidos que él procura mantener apartados de su conciencia.

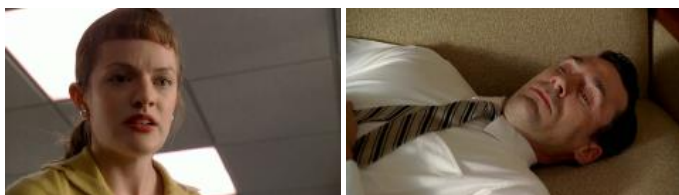
Así pues, se confirma que el brote de la textura granulada que emergía tanto al principio de esta escena (a través de la superposición de la textura del sofá sobre el despacho), como de la anterior (a través de la reacción de la aspirina efervescente al entrar en contacto con el agua), advertía del advenimiento de estas huellas enigmáticas.



Unas huellas –la medalla a la valentía y el estruendo que producen las bombas al explotar– que inmediatamente podemos relacionar con la guerra de Corea en la que Don combatió y a la que nos hemos referido anteriormente.

14. La secretaria y su posición de mediadora

Peggy despierta a Don.



Peggy: Mr. Draper. Excuse me. Mr. Draper. I'm sorry to wake you, but Mr. Campbell is outside.

Peggy: Señor Draper. Disculpe. Señor Draper. Siento despertarle, pero el Señor Campbell está fuera.

Su postura se asemeja a la de alguien que ha caído y tiene ciertas dificultades para levantarse.



Don: He doesn't know I'm sleeping in here, does he?

Peggy: No, sir.

Don: Él no sabe que estoy durmiendo aquí, ¿verdad?

Peggy: No, señor.



Don: That's good. Who are you?

Peggy: I'm Peggy Olson, the new girl.

Don: That's good. ¿Quién eres?

Peggy: Soy Peggy Olson, la chica nueva.

Él mira a su alrededor y empieza a situarse espacialmente. Empieza por lo básico, por el principio, pues el protagonista, pese a que Peggy estaba en la puerta de su despacho cuando él entró a primera hora de la mañana, parece no haberse percatado aún de que tiene una nueva secretaria.



Don: Can you go out there and entertain him?

Don: ¿Puedes salir y entretenerle?

El espectador tiene acceso, en esta escena, a esa otra parte del despacho de Don, la que está situada en el lado opuesto al cajón del escritorio donde guarda su medalla. El atuendo de Peggy se sitúa en la misma gama cromática que ciertos elementos de esta parte del despacho. El beige del sofá y del sillón coincide con su falda. El camel de las lámparas y del cuadro, con su suéter.



Un plano vacío: por su composición, pareciera que estamos ante dos imágenes casi especulares, pues el fotograma podría dividirse en dos partes prácticamente iguales. A la derecha, una ventana, y a la izquierda, la otra. En el centro, la cortina-telón. La simetría de la que hace gala el plano recuerda, una vez más, a las formas a las que nos referíamos anteriormente, que advertían al espectador acerca de una puesta en escena, de un decorado artificial. Pero existe otra hipótesis que podría estar afianzándose: este plano podría advertir acerca de las semejanzas entre Don y Peggy, pues, como hemos adelantado en un capítulo anterior, ambos son nuevos ejemplares de publicistas que, provenientes de orígenes humildes, conseguirán triunfar. Por tanto, este plano, que podría dividirse en imágenes prácticamente idénticas, estaría sugiriendo lo siguiente: Don y Peggy son casi imágenes especulares, pues tienen importantes características en común.



Peggy: I know it's my first day, and I don't want to seem uncooperative, but do I have to?

Peggy: Sé que es mi primer día, y no quiero parecer poco colaborativa, pero, ¿tengo que hacerlo?

Ella muestra un ápice de rebeldía.



Don: I see your point.
Don: Te comprendo.

Él ríe, pues se reconoce en ella en espejo. Peggy no quiere entretener a Pete, mientras que él ni siquiera quiere tener contacto con este personaje: la rivalidad entre Don y Pete ha devenido en un sentimiento de odio del primero hacia el segundo.



Peggy: I brought you some aspirin.
Peggy: Le he traído una aspirina.



Ella le acerca la aspirina que él recibe con agrado.



Él exhala el humo de su cigarro y, durante un breve instante, saca la lengua, como si recibiera con ansia esta medicina. Tal y como ya lo avanzó Joan, Peggy, como secretaria, también está situada en la posición de la madre. Quizá, por ello, trata de calmar (o tapar) la angustia del “hijo”.



Don: Send him in.
Don: Que entre.

Ella se gira para abrir la puerta...



... pero en ese instante entra Pete, lo que significa que él aguardaba acechante escuchando la conversación. Se pone en escena la posición de mediadora de la secretaria, en el centro, entre Don y Pete.



Pete: You look like a hundred bucks.

Pete: Se te ve de maravilla.

Pete pronuncia la misma frase que dijo Roger al entrar en este despacho. Si prestamos atención a la composición del plano, Pete y Peggy aparecen reencuadrados: él, por la puerta; y ella, tanto por el hueco de la puerta como por la pared traslúcida.



Pete: Ready to go sweet-talk some retail Jews?

Pete: ¿Listo para una engatusar a los minoristas judíos?

En la pregunta de Pete late una verdad: Don se asemeja a un engatusador, un encantador de serpientes.



Don: You are tough to take first thing in the morning, Pete.

Don: Es difícil seguirte por la mañana, Pete³⁴⁹.

La respuesta del protagonista, de nuevo, hay que entenderla de un modo irónico.

³⁴⁹ La traducción de esta frase del personaje de Don ha sido extraída de los subtítulos de la edición española del DVD de la primera temporada de *Mad Men*. Cf. WEINER, Matthew, *Mad Men*. Temporada 1, (Lions Gate, EE.UU., 2007), DVD, óp. cit.



Pete: I've never had any complaints. Speaking of which, who's your little friend here?
Don: She's the new girl.

Pete: Nunca he tenido ninguna queja. A propósito, ¿quién es tu pequeña amiga?
Don: Es la chica nueva.

Pete habla sobre Peggy como si ella ni siquiera estuviese presente.



Pete: You always get the new girl. Management gets all the perks.
Pete: Siempre consigues a la chica nueva. Dirección obtiene todas las ventajas.

Es posible leer una queja en las palabras de Pete: “Me gustaría tener lo que tú tienes. Te envidio”.



Pete: Where are you from, honey?
Peggy: Miss Deaver's Secretarial School.

Pete: ¿De dónde vienes, cariño?
Peggy: Escuela de secretariado Miss Deaver.

De nuevo, llama la atención la simetría de la que hace gala la composición del plano: Pete reenmarcado por el cuadro y las líneas de la pared; y Peggy, por los límites de la puerta. Entre ellos, una lámpara. Se pone de manifiesto la puesta en escena, así como la coreografía ensayada por ambos.



Pete: Top notch. But I meant where are you from?
Pete: De primera. Pero quiero decir, ¿de dónde vienes?

Pete advierte un error comunicativo.



Pete: Are you Amish or something?
Peggy: No. I'm from Brooklyn.

Pete: ¿Eres Amish o algo?
Peggy: No. Soy de Brooklyn.

Mientras pronuncia la palabra “Amish”, mira las piernas de Peggy. Él, que se comporta de un modo ciertamente inquisitivo, es un personaje tan esnob, que cree que aquellos que no se amoldan a sus cánones pertenecen a un mundo lejano y anticuado.



Pete: Well, you're in the city now. It wouldn't be a sin for us to see your legs.
Pete: Bueno, ahora estás en la ciudad. No sería un pecado que viéramos tus piernas.

Es, además, un personaje muy vanidoso, cualidad que es puesta en escena a través de la elevada posición de su barbilla, por encima de la de su interlocutora. El joven ejecutivo mira, de nuevo, sus piernas con descaro. Su mirada puede resultar desagradable por su impertinencia.



Pete: If you pull your waist in, you might look like a woman.
Pete: Y si te ciñes la cintura, podrías parecer una mujer.

De nuevo, la mirada de él, que recorre el cuerpo de Peggy desde los pies hasta la cabeza, podría hostilizar a la nueva secretaria. Aunque, como ocurría en la escena que tuvo lugar en el ascensor, también podría agradarle como mujer.



Peggy: Is that all, Mr. Draper?
Peggy: ¿Eso es todo, Señor Draper?

Ella evita el contacto visual con Pete.



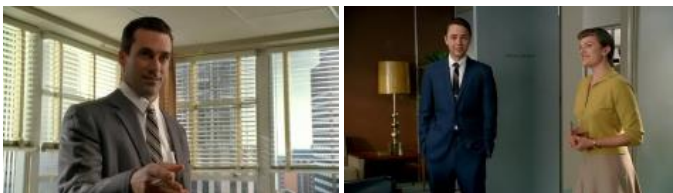
Pete: Hey, I'm not done here. I'm working my way up.
 Pete: Hey, no he acabado aquí. Estoy trabajando en mi subida.

Pete demanda atención. “Hey no me ignores”, viene a decir el joven ejecutivo.



Don: That will be all.
 Don: Eso será todo.

Don contradice a Pete.



Don: Peggy, right?
 Peggy: Yes.

Don: Peggy, ¿verdad?
 Peggy: Sí.

La interpelación directa de Don a Peggy se intensifica debido a las líneas de la composición – tanto las del interior, inscritas en la ventana, como las del exterior, en los rascacielos– que señalan a la nueva secretaria. Pareciera que Don se situase en una posición seductora con respecto a Peggy. Además, justo tras él está colocada la cortina-telón que, como ya hemos avanzado, advierte de la representación, de la puesta en escena. Ella, situada en una posición similar a la de la seducida, sonrío.



Peggy: Oh, and it's time for your 11:00 meeting.
 Peggy: Oh, y es el momento de tu reunión de las 11.

Dice a Don lo que tiene que hacer.



Don: Oh, and sorry about Mr. Campbell here. He left his manners back at the fraternity house.
 Don: Oh, y perdona por el Señor Campbell aquí. Dejó sus modales en el colegio mayor.

El protagonista subraya la distancia que le separa con respecto a Pete, a quien también señala. Las líneas presentes en la composición también parecieran señalar al joven ejecutivo. Peggy y Pete han sido señalados, tanto por Don, como por las líneas inscritas en el plano.



La puerta queda abierta, por lo que los límites entre estos personajes no son, todavía, precisos.

15. “Don Draper, el mejor director creativo de Nueva York”

A través de un plano subjetivo de Pete, contemplamos a Don entrar en la sala de reuniones de la agencia Sterling Cooper.



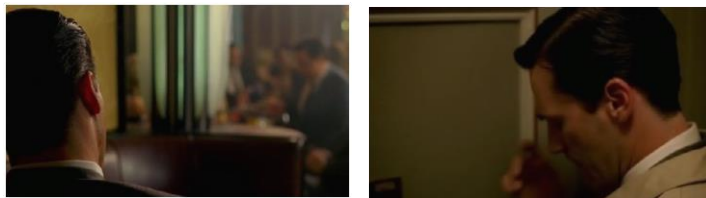
Al acceder a la mirada de Pete, percibimos su fijación en Don, que es la otra cara de su deseo de arrebatárle su puesto de trabajo, su éxito. Este hecho implica también la puesta en escena de un sentimiento de envidia hacia el jefe.



Don está, de nuevo, confrontado. Esta vez a una puerta de madera oscura y compacta, cuyas fibras, bastante rectas, dibujan leves ondulaciones en el margen inferior e izquierdo del plano. La cámara se acerca, quizá demasiado, a su nuca. Así se representa, por un lado, la ansiedad del

protagonista y, por otro, los misterios que le envuelven. Pues su rostro y su expresión son, en este instante, vedados al espectador. Él es el enigma de la escena.

Es preciso recordar que el protagonista aparecía confrontado a algo tanto en la primera, como en la segunda escena del piloto, tal y como mostramos en las siguientes imágenes:



En la primera imagen, él estaba confrontado al papel en blanco, a su crisis creativa. En la segunda, a la puerta de su amante Midge. La muestra constante de planos muy similares, es decir, del factor de repetición de lo semejante, podría relacionarse con la repetición involuntaria, y con el advenimiento de impulsos emocionales –convertidos por la represión en angustia– que retornan³⁵⁰. Lo que recuerda, además, a la medalla y al sonido de las bombas que retornaban en escenas anteriores, devolviendo a Don una verdad sobre su pasado.

Volvamos a nuestra escena:



La puerta se abre cual telón de una obra de teatro. Las fibras de la madera, que, poco a poco, se desdibujan, recuerdan a las ondas que se inscriben en los telones.



Dos datos nos confirman que una nueva función va a comenzar para el protagonista. En primer lugar, en escenas anteriores él se ha cambiado, ante la mirada del espectador, de vestuario dos veces, como si tuviera que construir una nueva imagen para cada uno de estos actos. En segundo lugar, las formas simétricas, demasiado rectas, nos advierten, de nuevo, acerca de la puesta en escena y la representación.

³⁵⁰ Cf. FREUD, Sigmund, “Lo siniestro”, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas*, tomo VII, op., cit., [1919] 1987, p. 2498.

Ante él, como si asomase de su hombro, advertimos un personaje femenino que viste un traje morado.



A la izquierda, tres personajes reencuadrados por el vértice de la puerta y los listones de una de las ventanas. A la derecha, otra ventana. Los estores apenas permiten al espectador vislumbrar los rascacielos que se erigen en el exterior de la agencia, justo enfrente de los ventanales de esta sala de reuniones. Y en el centro, Don, de nuevo confrontado tanto a una cortina-telón, como a una ventana. Es posible relacionar la cortina con la representación y la puesta en escena, tal y como ya lo subrayábamos anteriormente. La luminaria brillante que contemplamos a través de la ventana recuerda, por otra parte, al vacío que era representado en la cabecera. Así, son puestos en escena dos elementos fundamentales: el vacío y la representación.



Roger: Oh! Here are our miracle-workers now. You know Pete Campbell, of course,
Roger: ¡Oh! Aquí están nuestros obradores de milagros. Conocen a Pete Campbell, desde luego,

La cámara sigue a Don, que, durante un instante, casi sale de cuadro por la izquierda. Los personajes que le esperaban en el interior de la sala de reuniones se desplazan en bloque para situarse justo al lado del protagonista. Pareciera una coreografía ensayada en la que todos siguen a Don, quien sabe que debe situarse justo al lado de unos carteles publicitarios. Carteles que aparecen sujetos a un atril que hay en la parte izquierda de esta sala. Pete Campbell, apartado del grupo, también sigue al protagonista, aunque mientras es presentado ni siquiera aparece en cuadro. En este inicio está como agazapado o, quizá, ignorado.

Los ejecutivos son presentados por Roger como ‘obradores de milagros’, lo que sitúa su trabajo en el plano de las intervenciones sobrenaturales. Surge, de nuevo, una referencia implícita a la estrategia seductora de la publicidad, alejada de la razón y próxima a lo imaginario, tal y como la hemos descrito.

Vestida con un traje de chaqueta de tweed morado estilo *Chanel*, símbolo de elegancia y distinción, combinado con pendientes y collar de perlas, la imagen de Rachel Menken recuerda, como vemos en las siguientes imágenes, a Jacqueline Kennedy, quien empezará su carrera como primera dama de EE.UU. el 8 de noviembre de este mismo año 1960, cuando su esposo, el

demócrata John F. Kennedy gane a su rival Richard Nixon, convirtiéndose en símbolo de cambio y modernidad³⁵¹.



Jaqueline es, por tanto, una figura inspiradora para el personaje de Rachel.



Roger: your account executive if you choose to do business with us.

Roger: su ejecutivo de cuentas si deciden hacer negocios con nosotros [señalando a Pete].

La presentación de Pete pasa desapercibida. Apenas se percibe interés, ni tampoco se produce el habitual choque de manos. El joven aparece finalmente en cuadro, pero casi al final de esta introducción. Todos están esperando a que Don, el plato fuerte de la agencia, sea presentado:



Roger: And this handsome fellow is Don Draper,
Roger: Y este hombre guapo es Don Draper,

Al tiempo que le presenta como el “hombre guapo”, Roger da una palmada en la espalda de Don. El jefe sabe acerca de la atracción que produce el protagonista, por eso la explicita.



Roger: the best creative director in New York.

Roger: el mejor director creativo de Nueva York.

³⁵¹ Durante la presidencia de Kennedy (1961-63), la Casa Blanca será identificada con sofisticación, alta costura, comida francesa y *cocktails*.

Roger admira a Don por su manera de irrumpir y por su lado salvaje que también es creativo.



Don: Well, at least the building. Pleasure to meet you.

Don: Bueno, al menos de este edificio. Un placer conocerle [mirando a David Cohen].

El protagonista se define, al menos, como el mejor creativo del edificio, cuyos espejos ya hemos advertido que representan la simulación o la farsa que tiene lugar en su interior. ¿Es, entonces, el mejor farsante?



Roger: Oop. Sorry about that.

Roger: Oop. Siento eso.

Don, decidido, va a darle la mano a David Cohen, pero Sterling le para porque Menken es ella y no él.



Rachel: I'm Rachel Menken.

Rachel: Soy Rachel Menken.

Rachel se presenta a sí misma y hace ademán de chocar la mano a Don. Sus manos están cubiertas por unos guantes negros, lo que podría advertir acerca de su (posible) lado oscuro.



Don: Sorry. I was expecting...

Don: Oh. Uh, lo siento. Estaba esperando...

Cambio de plano y de escala, pues Don aparece ahora filmado de frente y en plano medio, lo que permite al espectador acceder a la expresión de su rostro. ¿Está sorprendido, fascinado o completamente perdido? ¿O, quizá, todo a la vez?



Rachel: You were expecting me to be a man.
 Rachel: Estabas esperando que fuera un hombre.

De entrada, ella anticipa lo que Don piensa, como si hubiese una cierta telepatía entre ambos. O como si le leyese la mente.



Rachel: My father was, too.
 Rachel: Mi padre también.

De las palabras de Rachel deducimos que su padre esperaba un hijo varón y ella, a su manera, ha tratado de ocupar como mujer ese deseo de su padre.



Don: And you are?
 Don: ¿Y tú eres? [Mirando al chico]

Pareciera que Don se asustase. ¿Dónde está?



Mirada de interrogación de Don a David Cohen.



Roger: Why, Don, you remember David Cohen from the art department.
 Roger: Don, recuerdas a David Cohen del departamento de arte.

Por suerte, aquí está Roger para situarle. Pues Don, obviamente, está en otra cosa.



Don: Of course! David. One of the rising stars here at Sterling Cooper.
 Don: ¡Desde luego! David. Una de las estrellas en alza aquí en Sterling Cooper.

Para el espectador, la sobreactuación del protagonista dota a la escena de una cierta comicidad.



Pareciera que Don sintiese un cierto alivio al finalizar estas presentaciones.



Roger: Well, why don't we make ourselves comfortable?
 Roger: Bien, ¿Por qué no nos ponemos cómodos?

Pete continúa en segundo plano.



David está demasiado rígido, demasiado parado. A su lado, el espectador puede observar uno de los carteles publicitarios que nombrábamos anteriormente.



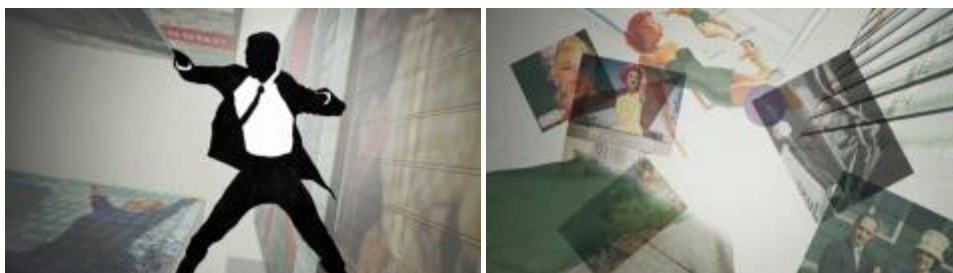
Don: That's very subtle. Isn't that your shirt?
 Don: Muy sutil [a Roger y en voz baja]. ¿No es esa tu camisa?

Nueva palmadita en la espalda de Roger a Don. Una vez más, las palabras del protagonista deben entenderse irónicamente.



Roger: Had to go all the way to the mailroom, but I found one.
 Roger: Tuve que hacer todo el camino hasta el almacén, pero encontré uno.

En el plano, el protagonista está, de nuevo, confrontado a una intensa luminaria, que emerge de la ventana de la sala de reuniones. Este hecho recuerda a un instante concreto de la cabecera, en el que la figura que representa a Don caía hacia una luminaria intensa que representaba al vacío. Estaba, entonces, también confrontado a esa luminaria:



En la escena que tiene lugar en la sala de reuniones se inicia un fundido a negro:



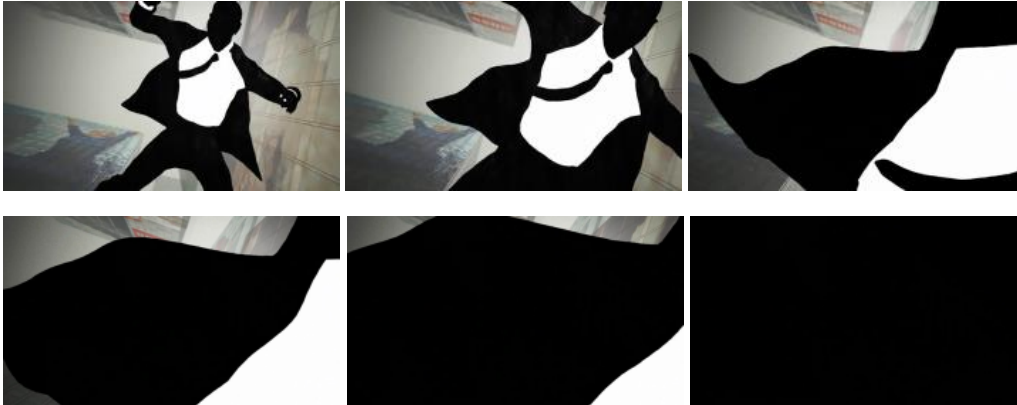
La cámara se mantiene en una posición fija. Mientras tanto, los personajes de Roger y Don hacen ademán de sentarse. Tras ellos, los carteles publicitarios continúan sujetos por ese atril que les otorga una posición privilegiada.



Pareciera que estos personajes cayesen o desapareciesen.



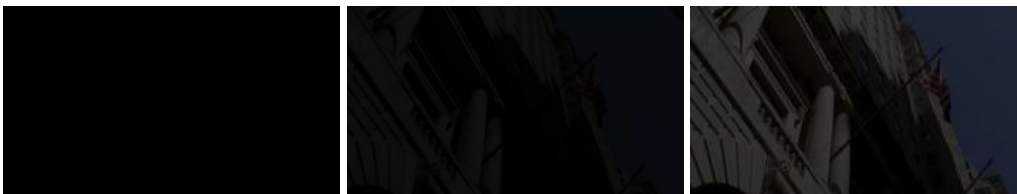
Una caída que, como en el caso de la cabecera, finaliza de forma indeterminada por la aparición de un fotograma negro:



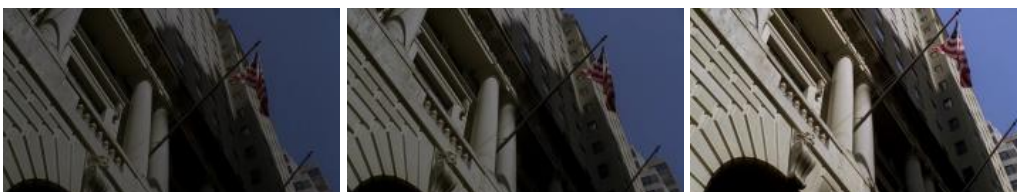
Un fotograma negro que también simboliza el vacío, así como la aproximación del protagonista al mismo.

16. El encuentro con lo Real

Contemplamos un fotograma negro al inicio de esta escena.



Como ocurría al inicio de la cabecera, su apartamento es ejecutado a través de una suerte de desvanecimiento gradual.



Emerge imponente la fachada de un edificio de estilo clásico filmado en contrapicado. En ella se refleja la sombra de otro rascacielos, lo que provoca un juego de contrastes similar al efecto

claroscuro³⁵². Un mástil colocado entre dos columnas sujeta en lo alto la bandera de EE.UU., que ondea en la parte central de esta fachada. En la parte inferior izquierda es posible divisar la entrada, que destaca por parecer, a primera vista, un pozo negro. En la banda sonora comienza a sonar el tema “These modern times” (“Estos tiempos modernos”), compuesto por Carbonara. Destaca el sonido de la percusión, cuyo ritmo constante suscita un halo de misterio. Al mismo tiempo, una trompeta con sordina aporta una sonoridad con reminiscencias árabes a la melodía.



El cineasta, haciendo gala de un virtuosismo formal inusitado, ubica al espectador en este nuevo escenario a través de un movimiento de cámara operado con grúa, cuyo desplazamiento dibuja un semicírculo. Es provocada así una rima entre este desplazamiento en semicírculo y el que inscribe el arco que decora la fachada.



Mientras el movimiento de cámara aún está siendo ejecutado debemos detenernos, pues descubrimos que aquello que se erigía como un “pozo negro” tras el arco, es en realidad una ventana de madera. En la parte inferior asoma la puerta de entrada al edificio. Aparece en este instante la cabeza de un paseante.



Personajes anónimos salen de este edificio, en cuyo interior se encuentra una clínica. Salen de cuadro por la izquierda, como si siguiesen la dirección que marcan las líneas horizontales inscritas en la fachada.



En la banda sonora un golpe musical marca el final de esta transición.

En el interior de la clínica, Peggy está sentada en la camilla de una consulta:

³⁵² Los pintores manieristas adoptaron esta técnica de claroscuro. Véase, por ejemplo, la obra de Tintoretto titulada “La última cena” (1592-94).



Su cabeza está recortada y excluida del plano, igual que le ocurría, en escenas anteriores, al personaje de Don:



Ambos personajes son, por tanto, filmados del mismo modo o, al menos, de uno muy similar. En una escena anterior, apuntábamos que este modo de filmar al protagonista suscitaba que su cabeza estaba en otro lugar. Una hipótesis que él mismo confirmó al confesar a Roger que su cuerpo estaba pero el resto no. Como consecuencia, debemos plantearnos ahora una nueva cuestión: ¿Las similitudes, que subrayábamos anteriormente, entre ambos personajes de orígenes humildes que triunfan como publicistas, apuntan también hacia el terreno psíquico?



Ella lee una guía titulada *It's your wedding night* (Es tu noche de bodas). Dos frases adelantan el contenido de este texto: la primera, *What a Every Bride Should Know*³⁵³, podría traducirse como *Qué debería saber toda novia*, y la segunda, *How to be a Good Wife*, significa *Cómo ser una buena esposa*. En la foto de portada, un soldado sujeta en sus brazos a su joven esposa, vestida de blanco y con un velo sujeto a su pelo. En parte, la frase inscrita en el panfleto (Es tu noche de bodas) resultará premonitoria para la joven secretaria, pues esta noche, después del trabajo, ella y Pete mantendrán un encuentro sexual:

³⁵³ La frase *What a Every Bride Should Know* tal y como está inscrita en el librito contiene un error gramatical, por lo que literalmente la traduciríamos como *Lo que una toda novia debería saber*.



Peggy: Why are you here?
Peggy: [a Pete] ¿Por qué estás aquí?

Pete, que visita a Peggy tras su poco exitosa despedida de soltero, no contesta, sino que mira al suelo.



Pete: I wanted to see you tonight.
Pete: Quería verte esta noche.

Se acerca a Peggy y apoya su barbilla en la frente de ella.



Peggy: Me?
Pete: I had to see you.

Peggy: ¿A mí?
Pete: Tenía que verte.

La cámara se acerca a los personajes, por lo que cada vez los planos son más cortos. La intensidad del momento, por tanto, pareciera aumentar.



Peggy: Marjorie?
Peggy: ¿Marjorie?

Contemplamos un nuevo plano en el que se produce un alejamiento por corte directo. Se trata de una planificación formal que recuerda, de algún modo, al primer encuentro entre Don y Midge:



En la escena protagonizada por Don, subrayamos que, al modo de algunos films europeos como *À bout de souffle*, pareciera que este alejamiento de la cámara advirtiese acerca de la dificultad de los personajes para afrontar el plano emocional. ¿En esta escena protagonizada por Pete y Peggy, late, de nuevo, cierto pánico a las emociones?



Marjorie: Yeah, Peg?

Peggy: I'm going to bed now.

Marjorie: Sí, ¿Peg?

Peggy: Me voy a la cama ahora.

Peggy se dirige a Marjorie, su compañera de piso. La nueva secretaria anuncia que se va a la cama.



Pero no irá sola, ya que conduce a Pete al interior de su hogar, donde, por el momento, apenas avistamos una lámpara y una cortina. De este modo, se insinuará un encuentro sexual entre la nueva secretaria y el joven ejecutivo de cuentas.

Volvamos a nuestra escena:



Un movimiento ascendente de la cámara permite al espectador contemplar el perfil del rostro de Peggy, concentrada en esta guía para la noche nupcial. La música de la banda sonora cesa.



El ruido de una puerta que acaba de ser abierta interrumpe la lectura de Peggy.



Dr. Emerson: So you must be Peggy Olson. Joan Holloway sent you over.
Dr. Emerson: Así que debes ser Peggy Olson. Joan Holloway te mandó.

Desde el inicio de la escena, el personaje del Dr. Emerson está vinculado al de Joan, pues Peggy no decidió *motu proprio* acudir a esta consulta, sino que su jefa le mandó aquí.



Dr. Emerson: She's a great girl. How is Joan?
Peggy: She sends her regards.

Dr. Emerson: Es una chica genial. ¿Cómo está Joan?
Peggy: Le envía recuerdos.



Dr. Emerson: She's a lot of fun. Must be a scream to work with her.
Dr. Emerson: Ella es muy divertida. Debe ser la monda trabajar con ella.

Pareciera que al doctor y a Joan les uniese una relación de amistad.



Peggy: Yes, it's pretty terrific.
 Peggy: Sí, es bastante genial.

Peggy, sentada en un extremo de la cama de parto, encara la situación, de nuevo, con una actitud irónica.



Dr. Emerson: Try to make yourself comfortable. Relax.
 Dr. Emerson: Trata de ponerte cómoda. Relájate.

El médico extiende los accesorios de metal destinados a que las pacientes apoyen sus pies.



Ella se deja caer en la cama. El modo de filmar este instante recuerda al “dejarse caer” de Don en el sofá, tal y como lo vimos en una escena anterior:



Ambos planos, fijos y cortos, se adelantan al movimiento del personaje. En el caso de Don, ya lo hemos subrayado: se representa, de este modo, su forma de transitar, es decir, el “dejarse caer” constante el protagonista. En el caso de Peggy, ya lo hemos apuntado al inicio de la escena, se podría estar insinuando, a través de distintas similitudes en el modo de filmar a ambos personajes, los aspectos que tiene en común con su jefe. Se imponen, de nuevo, las semejanzas entre la nueva secretaria y el protagonista.



El doctor comienza la exploración, no sólo física sino, como vamos a comprobar, también personal.



Dr. Emerson: I see from your chart, and your finger, that you're not married.
Dr. Emerson: Por lo que veo en tu historial, y en tu dedo, no estás casada.



Peggy: That's right.
Peggy: Eso es cierto.

En el rostro de Peggy se dibuja una sonrisa.



Dr. Emerson: And yet you're interested in the contraceptive pills.
Peggy: Well, I was...

Dr. Emerson: Y estás interesada en las pastillas anticonceptivas.
Peggy: Bueno, yo estaba...

Dos cuestiones, relacionadas con el contexto en el que se ambienta el piloto, son traídas a colación. Por un lado, las palabras del doctor hacen referencia a la posibilidad de tener relaciones sexuales fuera del ámbito del matrimonio. Por otro lado, se refiere explícitamente a la píldora anticonceptiva que se puso a la venta por primera vez en 1957 en EE.UU. para tratar

desórdenes ginecológicos. Posteriormente, en 1960, se permitió su venta para uso contraceptivo³⁵⁴.



Dr. Emerson: No reason to be nervous. Joan sent you to me because I'm not here to judge you.
Dr. Emerson: No hay razón para estar nerviosa. Joan te envió porque no estoy aquí para juzgarte.

El Dr. Emerson no va a juzgar a Peggy, pues, como bien sabe Joan, él sintoniza o, al menos, es condescendiente con la idea relativa a la “libertad sexual” que surge en esta época³⁵⁵. Justo en este punto nos encontramos con otro de los “ideologemas asentados en la modernidad”: el que afirma la independencia del erotismo y la reproducción³⁵⁶. Afirmación que cristalizó cuando la tecnología médica...



... mostrada en plano detalle en esta escena, permitió desligar el coito de la reproducción. Entonces, “esa idea de independencia comenzó a resultar socialmente aceptable”³⁵⁷. Modernos métodos anticonceptivos, entonces, que surgen en estos “tiempos modernos” que ya adelantaba la canción que sonaba al inicio de esta escena.



³⁵⁴ Cf. WHITE JUNOD, Suzanne y MARKS, Lara, *Women's Trials: The Approval of the First Oral Contraceptive Pill in the United States and Great Britain*, en *Journal of the History of Medicine*, Vol. 57, Oxford, 2002, pp. 117-160.

³⁵⁵ Prueba de ello es la publicación del libro *Sex and the Single Girl* (1962) de Helen Gurley Brown. Un texto, que se convirtió en un éxito de ventas en la época y que funcionó de bisagra entre el feminismo liberal sufragista y la segunda ola feminista (según la cronología establecida por los estudios norteamericanos) que quedará inaugurada justo un año después, cuando salga a la luz *La mística de la feminidad* (1963), obra de la autora Betty Friedan. Brown describe su propia obra como un “estudio sobre cómo permanecer soltera –con estilo superlativo”. En la primera y la tercera parte del documental titulado *Establishing Mad Men*, incluido en los extras de varias ediciones del DVD de la primera temporada de la serie, Robin Veith (asistente de guionista) asegura haber leído este libro de Brown para “documentar *Mad Men*”. En este mismo documental, la actriz Cristina Hendricks, que interpreta al personaje de Joan, también afirma haber leído *Sex and the Single Girl*. De acuerdo con la actriz, cada página le ha proporcionado “grandes ideas”. Cf. WEINER, Matthew, *Mad Men*. Temporada 1, (Lions Gate, EE.UU., 2007), DVD, Madrid, Aurum Producciones, 2008. Cf. BROWN, Helen Gurley, *Sex and the Single Girl*, Nueva Jersey, Barricade, [1962] 2003, p. 11.

³⁵⁶ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Escribir la diferencia”, óp. cit., p. 16.

³⁵⁷ Ídem.

Dr. Emerson: There's nothing wrong with a woman being practical about the possibility of sexual activity.
Dr. Emerson: No es malo que una mujer sea práctica ante la posibilidad de mantener relaciones sexuales³⁵⁸.

Si volvemos a prestar atención al discurso del Doctor Emerson, hasta este momento, él ha emitido tres enunciados negativos: “no estés nerviosa”, “no voy a juzgarte” y “no hay nada malo en tomar pastillas anticonceptivas”.



Dr. Emerson: Spread your knees.
Dr. Emerson: Abre tus rodillas

Peggy se prepara para la revisión médica.



Peggy: That's good to hear.
Peggy: Es bueno oírlo.



Dr. Emerson: Although, as a doctor, I'd like to think that
Dr. Emerson: Aunque, como doctor, me gustaría pensar que

En este instante, pareciera que el doctor sugiriese lo siguiente: “al hablar conmigo estás hablando con dos personas distintas, pues, por un lado, soy amigo de Joan y potencial amigo tuyo, y, por otro lado, soy médico”.



³⁵⁸ Cf. WEINER, Matthew, *Mad Men*. Temporada 1, (Lions Gate, EE.UU., 2007), DVD, óp. cit.
201

Dr. Emerson: putting a woman in this situation
Dr. Emerson: al poner a una mujer en esta situación

Él habla de poner a Peggy en una “situación” en la que las relaciones sexuales son desligadas de sus consecuencias más inmediatas en la mujer, es decir, la metamorfosis que experimenta el cuerpo femenino, el embarazo, y, como consecuencia, el alumbramiento de una nueva vida. Unas pastillas, entonces, que tratan de borrar una experiencia aleatoria, desgarradora, que deja huella y que, por eso mismo, es real.



Dr. Emerson: is not gonna turn her into some kind of strumpet.
Dr. Emerson: ella no se va a convertir en una especie de meretriz.



Dr. Emerson: Slide your fanny toward me. I'm not gonna bite.
Dr. Emerson: Desliza tu panderero hacia mí. No voy a morder.



La sonrisa del doctor puede resultar desagradable, pues él ríe en una situación que, en principio, debería estar totalmente alejada del uso del modo comunicacional del humor. Hay, por tanto, una quiebra en los patrones formales de la comunicación del médico, tal y como han sido explicados por el teórico de la comunicación Gregory Bateson³⁵⁹. Su gesto y su expresión facial entran en contradicción con su mensaje y el contexto en el que se lleva a cabo.



Ella está colocada en posición de litotomía, postura propia del parto. En frente, con el espéculo en la mano, el doctor se dispone a realizar la revisión.

³⁵⁹ Cf. BATESON, Gregory, *Doble vínculo y esquizofrenia (El síndrome y sus factores patogénicos interpersonales)* [Traducción del original inglés del libro *Steps to an Ecology of Mind* por Ramón Alcalde], Buenos Aires-México, Ediciones Carlos Lohlé, [1972] 1977.



Dr. Emerson: I'll warn you now, I will take you off this medicine if you abuse it.

Dr. Emerson: Te lo advierto, te quitaré esta medicina si abusas.

La actual amenaza del doctor entra en contradicción con los mandatos negativos, ligeramente condescendientes, que verbalizaba al inicio.



Dr. Emerson: It's for your own good, really.

Dr. Emerson: Es por tu propio bien, de verdad.

El doctor, con el fin del negar su mensaje hostil, simula afecto.



Dr. Emerson: But the fact is, even in our modern times, easy women don't find husbands.

Dr. Emerson: Pero el hecho es que incluso en nuestros modernos tiempos, las mujeres fáciles no encuentran maridos.

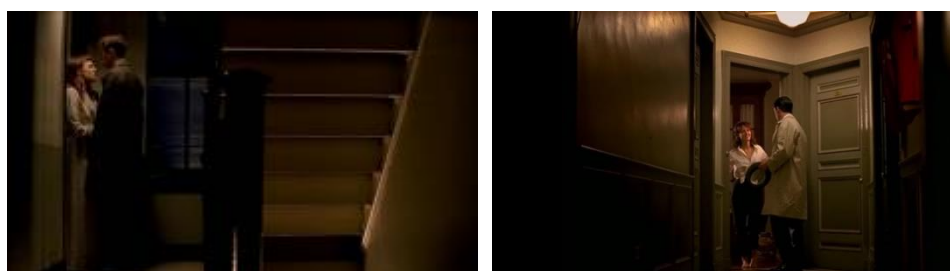
A través de un plano subjetivo de Peggy, el espectador es situado temporalmente en marzo de 1960, mes y año en el que está ambientado el piloto de *Mad Men*³⁶⁰. Pareciera que, de este

³⁶⁰ La década de 1960 contrasta con su predecesora, pues en 1950, EE.UU., convertida en la nación líder tras la II Guerra Mundial, se embarcó durante la presidencia de Eisenhower (1953-1961) en un “período de relativa paz y de inusitada prosperidad económica”. En la década que marca la mitad del siglo XX, se incrementó un 14,5% la población estadounidense con respecto a los años 40. Un fenómeno cuyas causas estriban no sólo en el aumento de la natalidad, sino también el descenso de la mortalidad. Es reseñable también el desplazamiento de los americanos de los centros urbanos a las zonas suburbanas en esa época. Hacia finales de la década de 1950, aproximadamente un tercio de los ciudadanos de EE.UU. vivía en zonas residenciales, donde esperaban encontrar mejores servicios públicos y mejores condiciones de vida en general. Los EE.UU. se convirtieron en los años 50 en una sociedad de afluencia, una cuestión que retomaremos más adelante. Los americanos tuvieron acceso a bienes que estaban más allá de sus necesidades elementales, pues las rentas habían ascendido de forma considerable.

En la década de 1960, sin embargo, distintos problemas latentes de la sociedad norteamericana emergen a través de marchas y revueltas sociales que demuestran la frustración y el descontento de los estadounidenses hacia el sistema de valores asumido y celebrado en épocas anteriores. El asesinato en 1963 de John F. Kennedy, quien había sido elegido presidente de EE.UU. en las elecciones de 1960, simboliza la quiebra de una sociedad cuyos problemas todavía estaban por resolver. Así, a mediados de la década de 1960, miembros de la población afroamericana expresan su descontento en distintas revueltas a lo largo del país, ocasionando muertes, heridas y cuantiosos daños materiales. Los *hippies*, seguidores de los *beatniks* de los años 50, experimentan con drogas como la marihuana, el hachís o el LSD, llevando a

modo, se insinuase, de nuevo, que su cuerpo está en la consulta, pero ella se situase en otra realidad externa. Ella mira, mientras su cuerpo real es mirado y, de alguna manera, también violentado, ya que la realización de una citología supone la extracción, con la ayuda del aparataje médico, de una muestra de las células del cuello uterino de la mujer. Podríamos estar ante la puesta en escena del funcionamiento de la psique de un personaje femenino que, como en el caso de Don, tiende a disociarse ante el encuentro con lo real, que, en este caso, está representado por esta revisión ginecológica que supone, al mismo tiempo, una intromisión en su propio cuerpo.

Recordemos, además, que en el caso de Don y en el de Peggy, ante el horizonte de un encuentro sexual, la cámara ha realizado un alejamiento por corte, que pareciera ajeno a los personajes, independiente con respecto a ellos, pero que descubrimos ahora que podría suponer el modo de señalar, a través de este elemento formal del texto audiovisual, esta disociación.



Pareciera que, a través del corte (escisión) y del alejamiento de la cámara (de la realidad), se pusiera en escena la disociación del yo de ambos personajes: sus cuerpos entran en el lugar donde se va a producir el encuentro sexual, encuentro también con lo real del cuerpo del otro, mientras que sus mentes se alejan hacia ese lugar externo del que la cámara nos advierte. Una disociación que podría suponer un mecanismo de defensa de los personajes para evitar quebrarse ante el encuentro con lo real. Como sabemos, para que el encuentro con lo real pueda ser vivido –a veces, incluso, como sublime–, es necesario el acceso del individuo al orden simbólico, un paso hacia delante en la consecución de etapas del ser del que Don y Peggy podrían carecer. Pero, al mismo tiempo, destaquémoslo, ambos consiguen sobrevivir al abismo de lo real, tambaleándose en el borde de un precipicio, que es el de la posición perversa, ya que consiguen mantenerse ahí sin caer en el fondo psicótico que podría latir al fondo.

Volvamos ahora a la consulta del ginecólogo:

cabo viajes de ácido. Estos movimientos “contraculturales”, que rechazan los valores dominantes de la sociedad estadounidense, se expresan de múltiples formas. Así, por ejemplo, la revolución cultural juega “un papel decisivo en este movimiento mediante la utilización masiva de métodos anticonceptivos, la práctica de relaciones prematrimoniales y el cambio de actitud hacia la homosexualidad y la pornografía”. Las sensaciones de división y el desgarró, sin embargo, dominarán en la sociedad de finales de la década de 1960 y principios de los 70. Cuando el republicano Richard Nixon resulte vencedor tras las elecciones de 1968, apelará a “la unidad nacional” para hacer frente a grandes temas como el desempleo, la crisis energética o la guerra de Vietnam. Pero estos deseos de unidad se transformarán en miedo y resignación tras distintos casos de corrupción institucional y la decepción popular con respecto a la traumática guerra de Vietnam. Watergate y Vietnam proyectarán “su negra sombra sobre la conciencia puritana de la nación”, que, a pasos agigantados, perderá la confianza en sus autoridades. Cf. HERNÁNDEZ ALONSO, Juan José, *Los Estados Unidos de América: Historia y Cultura*, Salamanca, Ediciones Almar, 2002, p. 379, 391, 408, 410, 411, 413.



El doctor apoya, de nuevo, su aparataje sobre la mesa auxiliar.



Peggy: I understand, Dr. Emerson. I really am a very responsible person.

Peggy: Lo entiendo, Dr. Emerson. Realmente soy una persona muy responsable.

Peggy sobreactúa.



Dr. Emerson: Well, I'm sure you're not that kind of girl. Now, Joan... I'm just kidding along here. You can get dressed.

Dr. Emerson: Bueno, estoy seguro de que no eres ese tipo de chica. Ahora, Joan... Sólo estoy bromeando. Puedes vestirme.

En la broma del doctor subyacen sus verdaderos pensamientos, que se pueden verbalizar de este modo: “Joan sí es ese ‘tipo de chica’ y, de hecho, por eso soy su amigo”.



Dr. Emerson: I'm gonna write you a prescription for Enovid. They're \$11 a month,

Dr. Emerson: Voy a recetarte Enovid. Cuesta 11 dólares al mes,



Dr. Emerson: but don't think you have to go out and become the town pump just to get your money's worth.

Dr. Emerson: pero no pienses que tienes que salir y convertirte en el surtidor de la ciudad sólo para amortizar tu dinero.

De nuevo, un discurso contradictorio. Los juicios de valor del médico son más que evidentes, pese a que él aseguraba que no estaba aquí para “juzgar”.



Dr. Emerson: Excuse my French.
Dr. Emerson: Disculpa mi francés.

Una vez más, el médico trata de negar su mensaje hostil con una broma.



En el último plano de la escena, Peggy, sentada aún en la camilla, mira su receta de Enovid, mientras el Doctor Emerson le da la espalda.

17. “Quiero su tipo de gente, Señor Draper”

El uso del montaje paralelo advierte al espectador acerca de dos sucesos que acaecen a la vez: mientras el doctor practica una citología a Peggy, Rachel prosigue su reunión en la agencia. Fijémonos detenidamente en el modo de presentar a la mujer de negocios judía en esta segunda parte de la escena, pues el plano detalle con el que da comienzo trata de llamar la atención del espectador acerca de distintas cuestiones relevantes.



Con su mano izquierda, Rachel mantiene abierta su pitillera dorada. Con el dedo índice y el pulgar de su mano derecha sujeta un cigarrillo. Justo al lado de su mano, debajo de su dedo meñique, hay una boquilla o filtro. Todo está colocado de un modo demasiado ordenado, como si, de nuevo, fuese preciso llamar la atención acerca del artificio y el atrezo.

Destacan tanto sus largos y delicados dedos, como el rosa claro, muy sutil y a la vez brillante, del esmalte que cubre sus uñas, a conjunto con su traje de tweed morado.



Roger: So
Roger: Entonces

Rachel empuja la tapa superior de la pitillera hacia abajo, cerrándola. Ello provoca un ruido, similar al de una palmada, que precede al inicio de la frase de Roger, quien va a exponer verbalmente una estrategia publicitaria cuyo fin es que el negocio de Rachel aumente sus ganancias. Esta combinación, casi al unísono, del ruido y la toma de la palabra, aporta, sin duda, un cierto ritmo a la escena. Pero también cabe destacar que podríamos estar ante un elemento metafórico que quizá adelante aquello que va a tener lugar en esta escena, puesto que Rachel va a impugnar tanto las ideas de Roger, como las del resto de los varones que se encuentran en la sala.

En el instante en el que Rachel cierra su pitillera, muestra la sortija brillante que lleva en el dedo medio de su mano izquierda. No se trata de un anillo de compromiso, pues si lo fuese estaría colocado en el dedo anular. Al dato de su soltería, que se advertía desde el inicio de la primera parte de la escena, es añadida ahora su ausencia de compromiso matrimonial.



Roger: what Don
Roger: lo que Don

Ella cambia su cigarro de mano, que pasa de la derecha a la izquierda. A su alrededor se advierten distintos objetos que todavía son indeterminados para el espectador. En la parte derecha de la imagen, pareciera que estuviese colocado su bolso negro y delante de la pitillera es posible advertir un objeto casi transparente.



Roger: is
Roger: está

Con su mano izquierda sujeta de forma delicada –utilizando únicamente los dedos pulgar e índice– la boquilla. La posición de las uñas corvas de su mano izquierda recuerda a las de las garras de un animal. Se podrían insinuar, a través de esta imagen, dos cuestiones acerca de Rachel:

1.- Que tiene garra, fuerza, empuje.

2.- Que va a sacar sus garras, es decir, que va a encararse a sus rivales.



Roger: saying
Roger: diciendo

Rachel acerca, utilizando su mano derecha, la boquilla al cigarro que sujeta con la izquierda, al mismo tiempo que estira el dedo meñique de esta mano.



La combinación de las posiciones de la boquilla, el cigarro y su dedo meñique dibuja, de un modo cada vez más perfecto, una línea horizontal ligeramente ascendente. Si la boquilla es un alargamiento o una extensión de su cigarro, pareciera que su dedo también lo fuese.

Por otra parte, cabe señalar que, en este instante, Roger va a parafrasear una idea que acaba de expresar Don.



Roger: is that through a variety of media,
Roger: es que a través de una variedad de medios,

Poco a poco, Rachel coloca el filtro del cigarro en el interior de la boquilla. Y se asegura, utilizando el dedo índice como instrumento de presión, de que ese empalme ha quedado bien ajustado. Es decir, que está sujeto.



Ella ha conseguido, finalmente, que el filtro del cigarro penetre en la boquilla. Ya podemos observar, con total claridad, la línea recta que dibujan la suma de la boquilla, el cigarro y su

dedo, dispuestos uno al lado del otro. Ella tiene, por lo tanto, un cigarro que es más largo que los del resto. Se trata de un elemento que ha sido construido como un objeto superior, que sobresale con respecto a los demás. Se diferencia, lo supera, pues compite y consigue ganar.

Por otra parte, la función de esta boquilla, que funciona como segundo filtro del cigarro, es depurar, es decir, filtrar ciertas partículas tóxicas del humo. Lo que, si es entendido como un elemento metafórico, podría devolver al espectador el siguiente significado: ella no se “traga” todo, es decir, no se cree todo aquello que le cuentan y, por tanto, es una persona exigente. En definitiva, una persona difícil de persuadir.



Roger: including a spot during The Danny Thomas Show,
Roger: incluyendo un spot durante el Show de Danny Thomas,

El intenso color rojo del zumo de tomate, que rodea a Roger y que destaca en la imagen, adelanta el carácter apasionado de aquello que va a tener lugar aquí, en esta reunión.



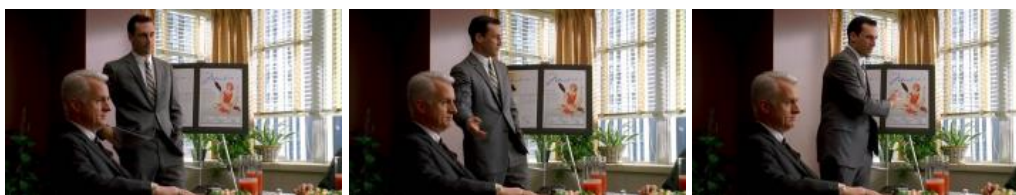
Roger: if you can afford it,
Roger: si se lo puede permitir,

Esta parte de la exposición de Roger entronca con la dialéctica de la ausencia y la presencia, es decir, lo que se tiene y lo que no se tiene. Pues se trata de una enunciación que bien podría verbalizarse de los siguientes modos: “Si tiene suficiente presupuesto” o “si no carece usted de recursos”.



Roger: we could really boost awareness.
Roger: podríamos realmente impulsar la marca.

Don aparece por primera vez en esta segunda parte de la escena.





Don: Then, a 10% off coupon in select ladies' magazines

Don: Entonces, un cupón de un 10% de descuento en revistas femeninas

El cupón de descuento que Don y Roger acaban de proponer no va a convencer a Rachel, pues pertenece al registro de la economía doméstica, de las necesidades y del ahorro, conceptos que son diametralmente opuestos a las ideas que la ejecutiva va a verbalizar a continuación.



Don: will increase your first-time visitors. Once we get them into the store,

Don: Incrementará tus nuevos clientes. Una vez los tengamos dentro de la tienda,

En este instante, es mostrado un plano general cuyos fines son tanto mostrar los límites de la sala, como las sillas vacías. En este empeño por mostrar objetos y espacios vacíos, emerge en la parte derecha del plano un cenicero también vacío, cuya función no es otra que advertir de las redundantes referencias a la falta de contenido. La falta de contenido, el vacío central del protagonista, cuyo nombre no es su nombre y cuya identidad tampoco lo es, por tanto, está ahora en el centro de la escena.



Don: the rest...

Don: el resto...

Durante un instante Don tapa a Roger. El plano finaliza justo en el instante en el que el protagonista se está sentando.





Don: the rest... is kind of up to you.
Don. El resto... depende de usted.

Don se sienta y, mientras dirige su mirada a Rachel, le advierte acerca de su responsabilidad, adoptando cierta actitud paternalista.



Desde el punto de vista subjetivo de ella, se podría decir que el aura, que a veces acompaña al genial Don, se ha convertido en una especie de rastrillo redondo cuyas aristas puntiagudas podrían estar afiladas.



Rachel: Mr. Draper, our store is 60 years old.
Rachel: Señor Draper, nuestra tienda tiene 60 años.

Al tiempo que Don trata de introducir un langostino en su boca, Rachel comienza su parlamento que, como ya hemos adelantado, va a impugnar al de los varones. A continuación, el espectador advierte la dinámica plano/contraplano a través de la cual está filmada gran parte de la escena. Este hecho coincide en el tiempo con la presentación de los elementos que rodean a Rachel – aquellos elementos que no alcanzábamos a distinguir anteriormente:



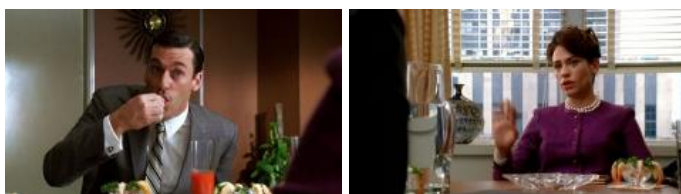
Fijémonos, en primer lugar, en el contraplano de Rachel: encima de la mesa, al lado de la pitillera de Rachel, hay un *cocktail* de gambas, dispuestas de forma circular alrededor de una parte central, cuyo color verde contrasta con el anaranjado del marisco. Esta configuración recuerda a la anatomía de las arañas, como si el *cocktail* fuera un elemento que podría poner en

escena una metáfora relacionada con este insecto. La parte central del *cocktail* se asemejaría al cuerpo de la araña y los langostinos, dispuestos de un modo circular, a las patas locomotoras.

Una vez apuntado esto, volvamos al plano de Don: él tiene justo enfrente el mismo *cocktail* y, siguiendo la metáfora que acabamos de apuntar, acaba de introducir en su boca la pata de una araña. Y ha sido en ese preciso instante, recordemos, cuando Rachel ha comenzado a verbalizar sus ideas que, como hemos adelantado, se oponen a las de los varones.

El cenicero y la jarra de agua, situados entre Don y Rachel, representan, una vez más, el vacío. Una referencia implícita al vacío que late en Don, que es la otra cara de su vacío emocional, que ya ha sido puesto en escena a través de su necesidad de interpretar distintos papeles. Al mismo tiempo, este vacío y esta facilidad para interpretar distintos papeles son las claves para comprender la capacidad que tiene el protagonista para jugar con las emociones de los otros y seducirlos. Pero el poder fascinador de Don no parece, a priori, estar funcionando con Rachel. Este hecho es puesto en escena en dos instantes diferentes:

Para explicar el primero de estos instantes debemos volver a ese momento en el que Don introduce un langostino en su boca.



Pues el *cocktail*-araña funciona como una metáfora del sexo femenino oral y devorador al que se asemejan la boca y la barriga de este insecto, dos partes de la araña que son susceptibles de confundirse a primera vista³⁶¹. Por tanto, cuando Don trata de devorar una parte del *cocktail*-araña que funciona como metáfora de la mujer y representa, en este caso, a Rachel, única presencia femenina en la escena, ella paraliza sus ansias y empieza a verbalizar su impugnación con seguridad, como devaluando los intentos del protagonista por fascinarla, por seducirla.

En segundo lugar, el gesto corporal que lleva a cabo Rachel a continuación también advierte de que el poder fascinador y seductor de Don no parece funcionar ahora:



Rachel: We share a wall with Tiffany's.

Rachel: Compartimos una pared como Tiffany's.

Su mano derecha levantada puede leerse como una advertencia: “Tengo una coraza que no vas a poder penetrar. Mi mano derecha dibuja una línea imaginaria que tú no vas a poder cruzar”.

³⁶¹ Se trata del aspecto más “hórrido” de las arañas, tal y como lo explicó Jesús González Requena en su seminario de doctorado titulado “Psycho y la Psicosis III”. Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Psycho y la Psicosis III”, óp. cit.



Rachel: Honestly, a coupon?
 Rachel: Sinceramente, ¿un cupón?

Ella encara la reunión con una actitud desafiante, pues, siendo consciente de su condición de “mujer ejecutiva en un mundo de hombres”, cuenta con que, en un primer momento, va a ser prejuizada y no va a ser tomada en serio. En este sentido, hace gala de esas “garras” a las que nos referíamos anteriormente.



Don: Miss Menken, coupons work.
 Don: Señorita Menken, los cupones funcionan.

Don mira a Roger. Podría decirse que así pide su turno de palabra. Y apela a la razón, justo en el instante en el que vemos con claridad el *cocktail*-araña situado en frente de Don. Un *cocktail* que, por cierto, no se va a atrever a volver a tocar.



Don: I think your father would agree with the strategy.
 Don: Creo que su padre estaría de acuerdo con la estrategia.

Apela, de nuevo, a la razón. Esta vez a través de la ley paterna.



Rachel: He might, but he's not here because we just had our lowest sales year ever.
 Rachel: Podría, pero no está aquí porque acabamos de tener las peores ventas de todos los tiempos.

La referencia al padre como argumento de autoridad no funciona.





En este contraplano vemos a Don parpadear tres veces seguidas, completamente paralizado.



Rachel: So I suppose what I think
 Rachel: Por eso supongo que lo que creo

Emerge durante un breve instante la mano de Rachel que sostiene su cigarro, aún apagado, en alto.



Rachel: matters most right now.
 Rachel: importa más ahora mismo.

El padre no está. Por otro lado, ella coloca ahora su largo cigarro a la altura de su sexo.



Lo que, por cierto, provoca una extraña y agresiva sonrisa de orgullo en el rostro de Rachel.



¿De qué modo debe actuar Don? Aún no lo tiene claro, está perdido, por eso mira, una vez más, a su jefe.



La rivalidad que Rachel mantiene con respecto a Don es más que visible. Ella está batallando para hacerse respetar e imponer su criterio. Es posible percibir que tiene práctica, aplomo y seguridad y, por ello, acabará venciendo.



Pete: Miss Menken, why did you come here?
 Pete: Señorita Menken, ¿por qué vino usted aquí?



Pete: There are a dozen other agencies better suited to your... needs.
 Pete: Hay otras doce agencias que se adaptarían mejor a sus... necesidades.

Pete enciende el largo cigarro...



...que ella sujeta en lo alto.





Rachel: If I wanted some man who happened to be from the same... village

Rachel: Si quisiera algún hombre que pasara por ser del mismo... pueblo

En el instante en el que ella nombra la palabra “pueblo” cierra sus ojos y realiza un movimiento con sus hombros, como si sintiera un cierto desprecio hacia lo que ella considera gente sin imaginación para ver el nuevo tipo de gran almacén que ella tiene en mente.



Rachel: as my father

Rachel: que mi padre

En esta línea, considera, además, anticuado a su padre. Ella ha sido el hijo que él nunca tuvo, lo ha aprendido todo en el campo de los negocios y ahora piensa que, sin renunciar a ese poder adquirido, ella puede exhibir la imagen de feminidad segura y moderna que, al mismo tiempo, quiere dar a sus almacenes. ¿Ella personaliza, de algún modo, el cambio que desea para sus almacenes?



Rachel: to manage my account, I could have stayed where I was.

Rachel: para manejar mi cuenta, podría haberme quedado donde estaba.



Rachel: Their research favors coupons, too.

Rachel: Sus investigaciones también favorecen los cupones.

Con sus ojos desorbitados, Rachel mira a Don, a quien señala con su largo cigarro. La táctica de este personaje femenino, que, como adelantábamos, ya contaba desde el inicio con el trato que iba a recibir, consiste en provocar y desafiar al protagonista para convencerlo.



Roger: It's not just research, Miss Menken.
 Roger: No es tan solo investigación, Señorita Menken.

Don, aún instalado en su particular parálisis, mira a Roger.



Roger: Housewives love coupons.
 Roger: Las amas de casa adoran los cupones.



Rachel: I'm not interested in housewives.
 Rachel: No estoy interesada en las amas de casa.



Don: What kind of people do you want?
 Don: ¿Qué tipo de gente quiere?

A Don le extraña lo que ella dice.



Rachel: I want your kind of people, Mr. Draper.
 Rachel: Quiero su tipo de gente, Señor Draper.

Ella, que tiene las ideas muy claras acerca de la nueva imagen que quiere dar a sus almacenes, sabe que Don, pese a que, en un primer momento, no está cumpliendo con sus exigencias, es el hombre idóneo para el nuevo tipo de publicidad que se va imponiendo en los sesenta. Una publicidad que trabaja sobre la insaciabilidad del deseo humano, sobre el objeto de deseo que siempre tiende a decepcionar, y que está basada en una estrategia seductora en la que prima el deseo por delante de la necesidad. Al mismo tiempo, esta nueva estrategia seductora es consecuencia de un cambio en el capitalismo que también se está desarrollando en la época en la que está ambientada *Mad Men*.

En esta etapa de la historia de los EE.UU. se inicia lo que algunos autores han llamado “liberalismo moderno”, “la sociedad de la afluencia” o la “Edad Dorada del Capitalismo”³⁶². “Los ciudadanos de una sociedad de la afluencia han satisfecho sus deseos de comida, cobijo y seguridad básica [...] pero, sin embargo, tienen deseos urgentes por artículos de lujo”, subraya Kevin Guilfooy, autor del artículo “Capitalism and freedom in the affluent society”³⁶³. Los deseos del ciudadano de este tipo de sociedad de la afluencia, se pregunta el autor, ¿son creados por la publicidad?

Además de este profundo cambio en la forma de consumo, también es posible percibir un cambio en el modo de trabajo de ciertos ejecutivos que, como Don Draper o Rachel Menken, pueden ser considerados como “triunfadores”, ya que “no trabajan por la mera supervivencia ni para evitar la inseguridad económica, sino en pos de una elevada gratificación económica que se corresponde con una nueva forma de prestigio”³⁶⁴. Éste es, por tanto, el tipo de cliente de clase media alta que ella quiere para sus grandes almacenes y claro está, Don Draper, aunque, en un primer momento, tiende a ofrecerle la publicidad convencional que otros ya hacen para ella, es el publicista idóneo para conseguir este fin, pues él mismo es un ejemplar de estos prestigiosos triunfadores fruto de la sociedad de la afluencia.



Rachel: People who don't care about coupons, whether or not they can afford it.

Rachel: Gente que no esté interesada en cupones, tanto si pueden, como si no pueden permitírselo.

³⁶² Esta etapa, que se inició tras la II Guerra Mundial (1939-1945) en EE.UU., ha sido descrita por el economista John Kenneth Galbraith en su obra *The Affluent Society* (1958), título que en España ha sido traducido como *La sociedad opulenta*. Cf. GALBRAITH, John Kenneth, *La sociedad opulenta* [Traducción de Carlos Grau Petit], Barcelona, Planeta Agostini, [1958] 1985.

³⁶³ Cf. GUILFOY, Kevin, “Capitalism and freedom in the affluent society”, en CARVETH, Rod y B. SOUTH, James (editores), *Mad Men and Philosophy. Nothing Is as It Seems*, Nueva Jersey, John Wiley & Sons, Inc., 2010, p. 36.

³⁶⁴ Cf. ROS, Enric, “*Spleen* Americano: Don Draper en los infiernos”, en CRISÓTOMO, Raquel y ROS, Enric (coordinadores), *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*, Madrid, Errata Naturae, 2015, p. 71.

Pareciese que el *cocktail* de gambas pudiese cobrar vida y atacar a Don en cualquier momento. Un elemento metafórico que refuerza tanto la táctica empresarial de Rachel, como el desafío erótico que puede estar desarrollándose en segundo plano.



Rachel: People who are coming to the store because it is expensive.
 Rachel: Gente que venga a la tienda porque es cara³⁶⁵.

Rachel inclina su cuerpo hacia Don, realizando el temido gesto de ataque de la araña.



Don: We obviously have very different ideas.
 Rachel: Yes,
 Don: Obviamente tenemos ideas muy diferentes.
 Rachel: Sí,

Rachel se apresura a contestar afirmativamente acerca de sus ideas diferentes.



Rachel: like the customer is always right?
 Rachel: ¿como que el cliente siempre tiene la razón?

Ella sobreactúa y continúa su provocación.

³⁶⁵ Es posible percibir una implícita referencia a las dos estrategias diferenciadas que operan de manera diversa en los modernos spots publicitarios: Por un lado, la estrategia retórica, que podría relacionarse con los cupones descuento, “trabaja en el campo semiótico –no solamente lingüístico– en la construcción de un discurso informativo y persuasivo. Sus herramientas son los signos, tanto las palabras como las imágenes icónicas, y su trabajo es propiamente sintáctico y semántico”. Por otro lado, el dispositivo seductor podría estar presente en la idea que propone Rachel, según la cual los clientes van a acudir a comprar a su tienda porque es más “cara”. El “dispositivo seductor destinado, obviamente, a seducir y, por ello, situado al margen de todo mecanismo cognitivo, como la convicción, por ejemplo. Trabaja en lo fundamental al margen del signo, pues se desenvuelve esencialmente en el plano de lo imaginario. Sus herramientas básicas son las imágenes en su componente delirante y su trabajo consiste en la puesta en escena del objeto de deseo – es preciso no olvidar que este objeto es puramente imaginario: su puesta en escena debe ser, pues, alucinatoria, delirante. Un objeto, entonces, amoroso”. Cf. GONZÁLEZ, REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya, *El spot publicitario.*, óp. cit., pp. 18,19.



Tensos instantes de silencio para Don.



Rachel: Gentlemen,
Rachel: Caballeros,

Apelación directa a los varones.



Rachel: I really thought you could do better than this.
Rachel: Realmente pensé que lo podrían hacer mejor que esto.

En la provocación de Rachel se percibe cierto desprecio y una gran frialdad. Tanto es así que Roger se quema con la ceniza de su propio cigarro. Dicho de otro modo: las palabras de ella queman.



Rachel: Sterling Cooper has a reputation for being innovative.
Rachel: Sterling Cooper tiene reputación por ser innovadora.

Ella, con el fin de conseguir su objetivo, continúa, de nuevo, con su táctica basada en la provocación.



Don: Miss, you are way out of line.
Roger: Don, please.

Don: Señorita, eso está fuera de lugar.
Roger: Don, por favor.



Roger: Let's not get emotional here. There's no reason we can't talk this out.
Roger: No nos pongamos emocionales aquí. No hay ninguna razón por la que no podamos hablar sobre esto.

Desde luego para Don sí las hay.



Don: Talk out what? This silly idea that people are gonna come to some store they've never been to
Don: ¿Hablar sobre qué? ¿Sobre esta absurda idea acerca de que la gente va a ir a una tienda en la que nunca han estado



Don: because it's more expensive? It works for Chanel.
Don: porque es más cara? Funciona para Chanel.



Don: Menken's is not Chanel.
Rachel: That's a vote of confidence.

Don: Menken's no es Chanel.

Rachel: Eso es un voto de confianza.

Es posible percibir en el rostro de ambos un cierto enfado que podría ser la otra cara de una cierta atracción.



Pete: What Don's saying is, Chanel is a very different kind of place. It's French, it's continental, it's...

Pete: Lo que Don está diciendo es que Chanel es un tipo de sitio muy distinto. Es francés, es continental, es...



Rachel: Not just another Jewish department store?

Pete: Exactly.

Rachel: ¿No son tan sólo otros grandes almacenes judíos?

Pete: Exactamente.

La intervención de Pete es del todo desafortunada.



Rachel: You were right, Roger. This place really runs on charm.

Rachel: Tenías razón, Roger. Este lugar realmente destaca por ser encantador.



Rachel apaga su cigarro en el *cocktail*-araña.



Don: This is ridiculous.

Roger: Don.

Don: Esto es ridículo.

Roger: Don.



Don: I'm not gonna let a woman talk to me like this.
 Don: No voy a permitir que una mujer me hable así.

Las palabras del protagonista contienen un dramatismo exagerado, hasta el punto que suenan inverosímiles. Pareciera que ella hubiese confrontado a Don a alguna verdad sobre sí mismo, pues él necesita gustar, triunfar, hacerse deseable y adivinar el deseo del otro, cuestiones que, a primera vista, no ha conseguido suscitar en la ejecutiva.



Sus miradas se cruzan. Pareciera que en el fondo existiese una cierta fascinación del uno por el otro, una cierta atracción, tal y como apuntábamos.



Don: This meeting is over. Good luck, Miss Menken.
 Don: Esta reunión ha acabado. Buena suerte, Señorita Menken.

El rostro de Don está desencajado. Incapaz, en este primer momento, de encajar el desafío de Rachel, él sale huyendo. El espectador presencia por primera vez uno de los aspectos clave de este personaje con tendencia a la huida.



En este plano vemos a Don, de nuevo, confrontado. Se trata de un plano que recuerda al que daba inicio a la escena, tal y como lo introducimos, de nuevo, a continuación:



Está presente de forma ya redundante el factor de repetición de lo semejante, que, como ya adelantábamos, se iniciaba con la circularidad del movimiento del ventilador que ha sido introducido en la cabecera de la serie.

Ante la mirada atenta de los presentes, Don se va:



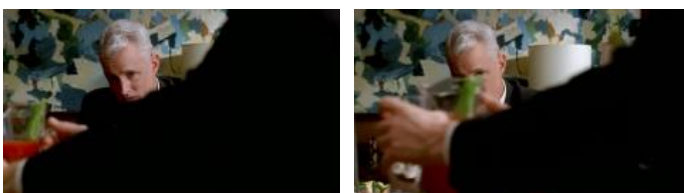
Pareciera que estamos, de nuevo, ante los espectadores que observan atentos una obra, tal y como precedía la puerta-telón que advertíamos al inicio de la escena.



Pete sigue a Don.



Rachel coge su bolso y mira a Roger.



El ejecutivo hace gala, una vez más, de su saber estar.



El desconcierto de David Cohen añade un toque de humor a esta incómoda escena. Él, que desconoce la coreografía, tal y como señalábamos al inicio, hace ademán de servirse un vaso de ese zumo de tomate intensamente rojo. Acción que aborta tras advertir la mirada de interrogación y enfado de Roger.



La escena finaliza con un plano, cuya angulación y encuadre son los mismos que habían sido escogidos para filmar el anterior plano general. Comparemos estos planos:



A la izquierda, el anterior plano general. A la derecha, el que marca el fin de la escena. Volvemos a encontrarnos con la repetición y el empeño por mostrar las ausencias y el vacío.

18. El centro neurálgico

Joan camina delante, con paso firme. Como jefa que es, dirige.



Peggy, sujetando cada uno de sus paquetes con una mano, le sigue de cerca. Destaca en este plano la presencia del techo (parte superior), dos falsas paredes (izquierda) y dos columnas (derecha).



Joan: Dr. Emerson's a dream, isn't he?

Joan: El doctor Emerson es un sueño, ¿no lo es?

¿Por qué para Joan el doctor es un sueño? ¿Será, quizá, por sus comentarios inapropiados o por su discurso lleno de contradicciones? Para la jefa de secretarias el doctor es un sueño porque accede a hacer lo que ella le pide, que, como hemos visto, pasa por recetar pastillas anticonceptivas a las nuevas secretarias. De lo cual se deducen dos cuestiones: primero, Joan es también la jefa del sumiso doctor; y, segundo, pero no por ello menos importante, trata de ejercer un control sobre la reproducción de las trabajadoras de la agencia.



Peggy: He seemed nice.

Peggy: Parecía simpático.

De nuevo, un muy forzado gesto se dibuja en la cara de la nueva secretaria. Pareciera que Peggy afrontase esta escena, una vez más, con cierta ironía. Mientras Joan habla no mira a los ojos a Peggy. Al contrario, le da la espalda. O, dicho de un modo más preciso, mientras ambas mujeres caminan, Peggy solamente alcanza a ver el complejo moño de Joan, que ya mostramos en una escena anterior:



Si combinamos esta imagen, extraída de una escena previa, con una imagen de la escena actual, podemos ver, de un modo más preciso, el moño al que atentamente, y con una cierta fascinación, mira Peggy:



Al fin y al cabo, la nueva secretaria tampoco tiene muchas más opciones: debe perseguir, como puede, a su jefa por los pasillos de la agencia.



Joan: He has a place in South Hampton. I'm not saying that I've seen it, but it's beautiful.
 Joan: Tiene un lugar en South Hampton. No voy a decir que lo he visto, pero es bonito.

En el instante en el que Joan mira a Peggy, la jefa demuestra que ella podría haber sido la amante del doctor. Porque evidentemente si sabe que el lugar es bonito, ella ha estado allí y, tanto su expresión, como su mirada, añaden una referencia implícita a una relación sexual.



Joan: Now, don't be nervous, but this is the nerve center of the office.
 Joan: Ahora, no estés nerviosa, pero este es el centro neurálgico de la oficina³⁶⁶.

Si vamos a acceder al centro neurálgico, que también nervioso, estamos, entonces, a las puertas de un lugar fundamental, donde importantes cuestiones van a ser puestas en escena.



Joan: You and your boss rely on the willing and cheerful cooperation of a few skilled employees. Never snap, yell, or be sarcastic with them. And above all, always be a suppliant.
 Joan: Tú y tu jefe dependéis de la dispuesta y feliz cooperación de unas pocas hábiles empleadas. Nunca les hables bruscamente, les grites, o seas sarcástica con ellas. Y sobre todo, sé siempre suplicante.

La cabeza erguida de Joan nos devuelve, una vez más, la imagen de una mujer vanidosa. La jefa abre la puerta del centro neurálgico, es decir, de la centralita de comunicaciones:

³⁶⁶ "Nerve center" significa literalmente "centro nervioso".



El espectador observa a las teleoperadoras, también de espaldas. Su trabajo consiste en el manejo de las comunicaciones que se materializa en el uso de la palabra, en combinación con los cables y sus conexiones. Por ello, desde el principio destacamos el movimiento de sus manos y el aparataje que manejan:



Desde esta habitación, las tres teleoperadoras, dirigidas por Joan, controlan las comunicaciones que se llevan a cabo en el interior de la agencia, así como las de la agencia con exterior. Para la materialización de dichas conexiones ellas introducen las clavijas en el conector de tipo hembra. Se conectan, así, distintas realidades (el exterior y el interior de la agencia).



Joan: I know you girls are busy, but we've got a new one.
Joan: Chicas, sé que estáis ocupadas, pero tenemos una nueva.

Las teleoperadoras están ocupadas hablando e introduciendo la clavija en el conector de tipo hembra. Un trabajo que requiere su total concentración.



Joan: Peggy, this is Marge, Nanette, and Ivy.
Joan: Peggy, estas son Marge, Nanette e Ivy.

La nueva secretaria muerde su labio. De nuevo, encara la situación con ironía.



Peggy: I brought you some things.
Peggy: Os he traído algunas cosas.

Solo cuando Peggy anuncia que ha traído algunos regalos, las teleoperadoras dejan de prestar atención a su trabajo y dirigen su atención a la nueva secretaria.



Peggy: I guess a sort of "getting to know you" gift.
Peggy: Supongo que son unos regalos para empezar a conoceros.

Y Peggy supone, subrayémoslo, sólo “supone”, que son unos regalos de introducción. Porque éstos han sido encargados de forma detallada en una escena anterior, cuando Joan expresó a la nueva secretaria, del siguiente modo, su mandato: “A la hora de comer, necesitas comprar una caja de bombones, una docena de claveles y unas sales de baño”.



Marge: Well, aren't you a sweetheart? If I know Joan, the candy's for me.
Marge: Bien, ¿No eres un amor? Si conozco a Joan, los caramelos son para mí.

Es una costumbre de la jefa realizar este tipo de encargos, ya que una de ellas sabe que los regalos en realidad son de Joan.



Ivy: Joan, you're not fair. You know she has to lose 8 pounds by the Christmas party.
Ivy: Joan, no eres justa. Sabes que tiene que perder ocho libras para la fiesta de Navidad.

El regalo, como adelanta Ivy, está envenenado, pues Joan trata, así, de boicotear la intención que tiene Marge de adelgazar antes de Navidad.



Joan guiña un ojo a Ivy, demostrando a través de su gesto, su expresión facial, y su postura, que su intención está más cercana a la burla. De este modo, confirma su comportamiento perverso, que mezcla amor y maldad. Pues, por un lado, ofrece regalos a sus empleadas, lo que, en principio, tendría un carácter afectuoso; pero, por otro lado, su intención es la de boicotear a una de ellas, lo cual devuelve el carácter hostil de la jefa. Así, se pone en escena la ambivalencia que caracteriza la relación entre Joan y sus empleadas.



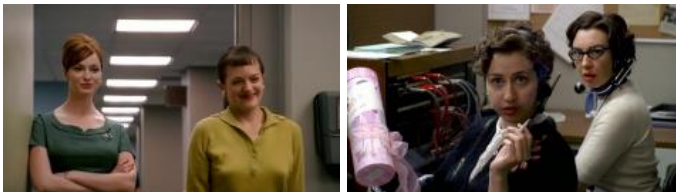
Peggy: I think you look great.
Peggy: Creo que se te ve genial.

Tras Peggy, que vuelve a dibujar un forzado gesto en su rostro, Joan, fría y calculadora, aguarda, al mismo tiempo que se divierte.



Marge: Yeah, it's because I'm sitting down.
Nanette: You can come back and visit any time you want, honey. Who does she work for?

Marge: Sí, es porque estoy sentada.
Nanette: [a Peggy] Puedes volver y visitarnos siempre que quieras, cariño. [a Joan] ¿Para quién trabaja?



Joan: Don Draper.
Joan: Don Draper.

Marge: They got rid of Eleanor?
Marge: ¿Se sacaron de encima a Eleanor?



Joan: She moved on. Draper wasn't interested.
 Joan: Ella siguió adelante. Draper no estaba interesado.

Joan insinúa que para ser la secretaria de Don hay que ser también su amante. Y además, si él no está interesado en la secretaria, ésta es despedida. Esta insinuación produce un cambio de actitud en Peggy que pasa de la risa y la ironía a la preocupación.



Nanette: Well, she couldn't get a call through. Rude little thing.
 Nanette: Bien, no podía pasar ni una llamada. Pequeña cosa grosera.

Las operadoras son caracterizadas como mujeres aviesas.



Es posible percibir una determinada dinámica grupal: ante el poder aniquilador de Joan, que tanto puede obsequiar con regalos a sus empleadas, como puede despedirlas, todas ríen. Se trata de una risa bastante loca, medio desquiciada.

Llegados a este punto, es posible releer aquella risa tan inapropiada que percibíamos en el sumiso doctor Emerson:



Y también cabe destacar que aquellos mensajes contradictorios verbalizados por el doctor podrían participar de una dinámica similar a la que acabamos de observar en esta escena en lo que respecta a su relación con la jefa de secretarías.

Volvamos al centro neurálgico y prestemos atención a las palabras de Joan:



Joan: We see that you've got your hands full. Don't want to be a bother.
 Joan: Vemos que tenéis vuestras manos ocupadas. No queremos ser una molestia

Siguiendo la dinámica descrita, la jefa de secretarias enuncia una despedida que en lo manifiesto presenta un carácter afectuoso (“No queremos ser una molestia”), pero que su finalidad es negar un sentimiento mucho más hostil (“Tenéis que trabajar. No podéis despistaros tanto. El trabajo de esta centralita debe continuar. Este recreo ha terminado”).



Peggy: Nice meeting you.
 Nanette: Hey, you have great legs.
 Peggy: Un placer conoceros.
 Nanette: Hey, tienes unas piernas geniales.

Nanette nombra, de nuevo, las piernas de Peggy. Una referencia que, a estas alturas del piloto, ya se ha convertido en redundante: pues hemos percibido alusiones a esta parte del cuerpo, susceptible de convertirse en un fetiche, casi desde el principio del piloto.



Nanette: I bet you Mr. Draper would like them if he could see them.
 Nanette: Apuesto a que al Señor Draper le gustarían si pudiera verlas.

La operadora va más allá y afirma que a Don le gustaría “ver” las piernas de Peggy. Afirmación que sucede a la insinuación que hace unos instantes hizo Joan, según la cual es preciso ser la amante de Don para conservar el trabajo de secretaria del jefe. ¿Sus palabras podrían parafrasearse de este modo: “si quieres conservar tu trabajo enséñale las piernas al jefe”?



Una centralita que, por cierto, recuerda a la que es mostrada en *The Apartment* (Billy Wilder, 1960). De hecho, la rebeca de Nanette y la de la teleoperadora del film de Wilder son muy similares, lo que demuestra la explícita referencia de *Mad Men* al film.



Ivy: Sterling Cooper.

Mientras las teleoperadoras continúan contestando llamadas, Peggy realiza un gesto afirmativo con su cabeza. Se trata de un gesto exagerado, medio desquiciado, como si, de repente, un cierto pánico latiera en ella. Como si las palabras de Joan y las operadoras hubiesen conseguido desestabilizar a la nueva secretaria, cuya distancia frente a la realidad de la agencia, bien marcada por su actitud irónica, se hubiese desvanecido. Joan empieza a cerrar la puerta.



Un plano vacío de esta puerta cerrada marca el fin de la única escena del piloto que tiene lugar en la centralita de Sterling Cooper.

19. En el borde del vacío

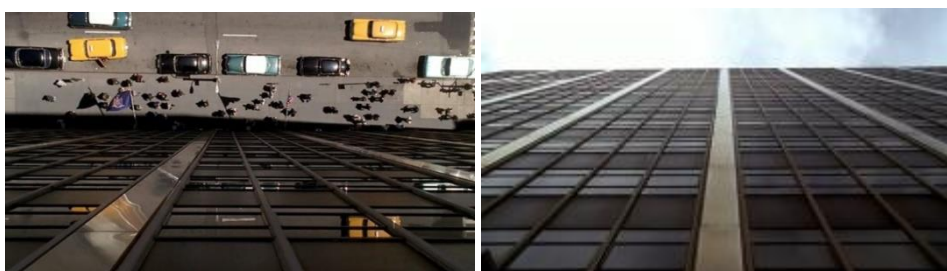
De nuevo, un plano de transición. En él es mostrada la fachada del edificio que alberga las oficinas de Sterling Cooper:



Este plano, cuya duración apenas alcanza los cinco segundos, recuerda inevitablemente a uno anterior que introducía al espectador en el corazón de la megalópolis:



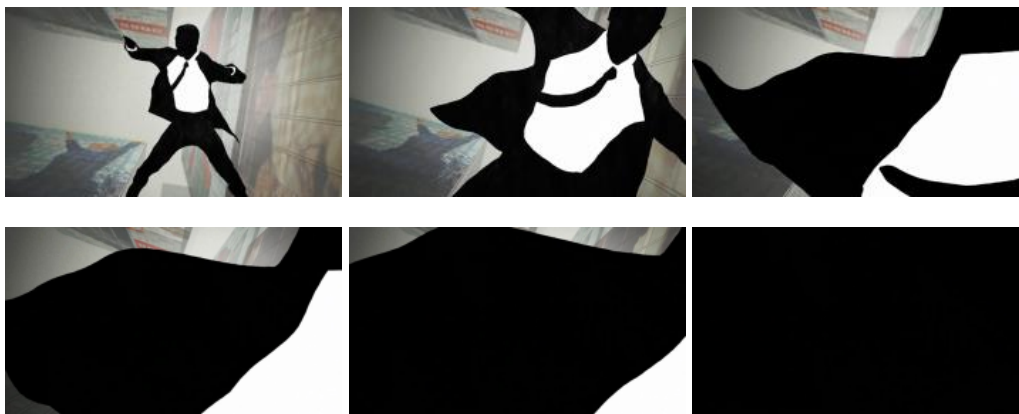
Destacaba el movimiento circular de la cámara. Algunos de los rasgos del fotograma que resultaba tras aquel movimiento coinciden con los del actual plano de transición:



Comparemos, apuntemos las similitudes y los contrastes. En ambos casos, los elementos están dispuestos de un modo simétrico. Gran parte de los planos está ocupada por la fachada del rascacielos, en la que predominan las líneas rectas. En el primero, en su parte restante observamos la calzada y la acera, donde circulan coches y anónimos viandantes. En el segundo, el cielo azul claro con una gran nube blanca. En los espejos del primero se reflejan los coches; en los del segundo, sin embargo, éstos no se perciben. Y por último, aunque no por ello menos importante, el primero está filmado a través de una angulación cenital, mientras el segundo lo está a través de una nadir. Un dato del que se desprende una relación antitética entre los planos: en el primero, la cámara está situada a vista de pájaro, es decir, en el cielo; por contra, en el segundo, está casi en el suelo. Así, se pone en escena el punto de vista de un personaje que siente un intenso vértigo, frente al que observa el imponente rascacielos casi desde el suelo, en el borde del vacío³⁶⁷. Estos puntos de vista recuerdan el modo de transitar de Don, que ha sido puesto en escena en la cabecera:



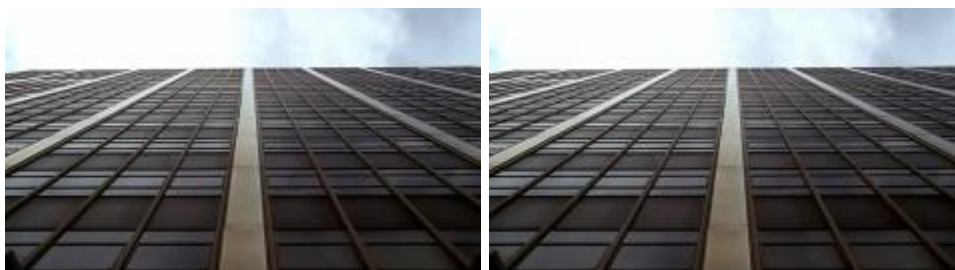
³⁶⁷ Se trataría, por tanto, del punto de vista de un personaje que ha estado casi en el suelo (en la calzada) y casi en el cielo (en las nubes). Por eso, es capaz de acceder a esas dos perspectivas.



Fijémonos en la banda sonora: en el primer plano de transición la música instrumental aportaba ritmo, mientras que en el segundo destaca la ausencia de musicalidad.



Ésta ha sido sustituida por el sonido ambiente del exterior, donde destaca el ruido de las bocinas de los automóviles, combinado con el del interior de la oficina, donde una puerta acaba de ser cerrada. La voz de un personaje masculino, que aún no ha aparecido en cuadro, expresa una duda todavía indeterminada, pues el espectador desconoce, por el momento, de qué está hablando.



[Lee Garner: I just don't know what we have to do...]
[Lee Garner: Tan solo no sé qué tenemos que hacer...]

A continuación el espectador es introducido en el interior del rascacielos, en una de las salas de reuniones de la agencia Sterling Cooper:



Lee Garner: ...to make these government interlopers happy.
Lee Garner: ...para hacer feliz a este gobierno entrometido.

Habla Lee Garner, propietario de la marca de cigarros *Lucky Strike*. Su perfil es mostrado en plano corto. Durante un instante el espectador observa en la parte inferior derecha el cigarro apagado que sujeta con su mano. Al fondo, Pete, desenfocado. Su traje azul contrasta con el gris oscuro del Señor Garner y, al mismo tiempo, combina con la luminosidad y la gama cromática del paisaje indeterminado que emerge tras las ventanas. La seguridad con la que se expresa el jefe de *Lucky Strike*, así como los marcados pliegues de su rostro, sitúan a este personaje en el ámbito de la experiencia. La gama de colores claros de la vestimenta de Pete, personaje claramente desenfocado en este comienzo, combina con las ventanas, definidas anteriormente como figuras mayores del vértigo. Así, desde el inicio este personaje está situado, por contraste con respecto al experto jefe de *Lucky Strike*, en el ámbito la juventud y la inexperiencia – dato que podremos confirmar según avance la escena. Al mismo tiempo, pareciera que Pete mirase de reojo a Lee Garner con un cierto resentimiento, como si sus pensamientos pudiesen verbalizarse del siguiente modo: “Yo, y no tú, merezco estar donde tú estás. Soy mejor que tú y lo voy a demostrar”.



Lee Garner: They tell us to make a safer cigarette, we do it, and then suddenly that's not good enough.

Lee Garner: Nos dicen que hagamos un cigarrillo más sano, lo hacemos, y de repente no es bastante bueno.

Ante la mirada desenfocada de Pete, Lee Garner acerca su cigarrillo a su boca. Mientras el jefe lo enciende, su hijo toma la palabra:



Lee Garner, Jr.: Might as well be living in Russia.

Lee Garner: Damn straight.

Lee Garner, Jr.: Parece que vivamos en Rusia³⁶⁸.

Lee Garner: Ya lo creo.

El padre ratifica rápidamente la opinión del hijo.

³⁶⁸ Esta frase supone, por un lado, una referencia al tenso contexto de la Guerra Fría en el que se desarrolla *Mad Men*, una época caracterizada por las tensiones ideológicas y militares entre las dos potencias mundiales líderes, los EE.UU. y la URSS. Es, por otro lado, una queja con respecto a ciertas reformas cuyo origen se remonta a 1949, cuando el presidente demócrata Harry S. Truman inició un nuevo programa –cabe apuntar que el presidente republicano, Dwight D. Eisenhower, que le sucedió, también trató de aplicarlo posteriormente– calificado como “socialista” por el sector neoliberal. Este programa, conocido como *Fair Deal*, proponía, entre otras cuestiones, un “incremento del salario mínimo”, la imposición de “impuestos más elevados a personas y sociedades con mayores ingresos”, así como “mayor cobertura de la Seguridad Social, fuertes inversiones del gobierno en educación y vivienda y una legislación más avanzada en cuestiones relativas a derechos civiles”. Cf. HERNÁNDEZ ALONSO, Juan José, *Los Estados Unidos de América: Historia y Cultura*, óp. cit., p. 374.



El humo de los cigarros que fuman algunos de los asistentes a esta reunión les hace toser, al tiempo que se expande por la sala. Nos situamos en una atmósfera cada vez menos clara y, por tanto, más borrosa, confusa.



Lee Garner: You know, this morning I got a call
 Lee Garner: Sabes, esta mañana recibí una llamada

En la escena hay cierta predominancia del punto de vista de Don. Así lo demuestra tanto la insistente presencia de su brazo en el plano, como el campo visual que nos ofrece la cámara que, en ocasiones, coincide parcialmente con lo que el personaje ve. Observamos, por tanto, a los empresarios y clientes de Sterling Cooper desde el punto de vista de Don, instalado en el vértigo. Esta sensación de vértigo podría relacionarse tanto con la presencia de las ventanas tras los publicistas, como con los cuadros abstractos que cuelgan de las paredes – que es posible relacionar con la inestabilidad de Don. Pues la abstracción, la capacidad de separar los distintos elementos de una determinada realidad por separado, puede relacionarse con ese universo del protagonista que se está constantemente a punto de derrumbarse (recordemos que este hecho ha sido puesto en escena a través de diferentes elementos metafóricos: el despacho que se desvanece, la aspirina efervescente que entra en contacto con el agua, etc.) y también con su capacidad de análisis, relacionada, como hemos subrayado anteriormente, con su íntimo sentimiento de no pertenencia a los mundos que habita.



Lee Garner: from my competitors at Brown & Williamson, and they're getting sued by the federal government because of the health claims they made.
 Lee Garner: de mis competidores de Brown & Williamson y están siendo demandados por el gobierno federal, por los reclamos sobre la salud que han hecho.

El brazo de Don está tan paralizado como él.





Roger: Yeah, we're aware of that, Mr. Garner, but you have to realize that through the manipulation of the mass media, the public is under the impression

Roger: Sí, somos conscientes de eso, Señor Garner, pero tiene que darse cuenta de que a través de la manipulación de los medios, el público tiene la impresión



Roger: that your cigarettes are linked to... certain fatal diseases.

Roger: de que sus cigarros están relacionados con... ciertas enfermedades fatales.

De forma insistente es mostrado el acto de acercar los cigarros a las bocas de los personajes, así como la aspiración de su humo. A continuación nos centramos en Roger:



Pero no olvidemos que en los instantes previos ya hemos prestado atención tanto a la succión de Lee Garner, como a la de su hijo:



Primero, el humo, que es aspirado y exhalado por los personajes, hace referencia a la mezcla visible de gases producida por la combustión de una sustancia³⁶⁹. Pero, además, de este término se deducen dos connotaciones opuestas. Por un lado, la expresión “hacerse humo”, por ejemplo, se refiere a alguien o a algo que desaparece, se desvanece. Por lo que el humo, bien puede relacionarse con la nada, lo hueco y lo vacío. Por otro lado, el humo denso que es puesto en escena en *Mad Men*, es mórbido, ocasiona enfermedades y, en última instancia, incluso la muerte. En relación con estas dos connotaciones del humo son reconocibles dos aspectos del personaje protagonista. Por una parte, el muerto al que robó su identidad le habita de algún modo —aquí es posible observar su lado denso, oscuro, relacionado con la muerte, que ha sido puesto en escena en la cabecera.

³⁶⁹ Definición extraída de la Real Academia de la Lengua Española.



Por otra parte, al mismo tiempo, su identidad impostada se relaciona con un vacío que late en él, la ausencia de un mundo propio. Un hueco que Don trata de llenar con el engaño, con sus dotes seductoras y que ha sido puesto en escena, como mostramos en los siguientes fotogramas, a través de distintos elementos metafóricos introducidos en distintas ocasiones a través de la muestra reiterada de espacios u objetos que piden ser rellenados como, por ejemplo, paredes semivacías, sillas en las que ningún personaje está sentado o ceniceros (o bien vacíos, o bien repletos de colillas y ceniza, elemento que, además, representa la muerte).



El humo, por tanto, como figura del vacío y de la muerte. Una traslación de sentido que, como hemos visto, también recogen otros elementos presentes en esta serie (paredes, sillas, jarras, ceniceros).

Volvamos, de nuevo, a nuestra escena. Lee Garner explicita con una actitud cínica la función de la publicidad: “Manipular”, “engañar”, “persuadir”. Todo ello está en el centro de la escena.



Lee Garner: Manipulation of the media? Hell, that's what I pay you for. Our product is fine. I smoke 'em myself.

Lee Garner: ¿Manipulación de los medios? Joder, para eso le estoy pagando. Nuestro producto está bien. Yo mismo lo fumo.

De nuevo, la fijación en la aspiración del humo, que va a ser una constante en la escena. Mientras el padre habla, el hijo absorbe el humo.



Lee Garner, Jr.: My granddad smoked 'em. He died at 95 years old. He was hit by a truck.

Lee Garner, Jr.: Mi abuelo los fumaba. Murió con 95 años. Fue atropellado por un camión.

Mientras el hijo habla, el padre lo absorbe.



Roger: I understand. But our hands are tied. We're no longer allowed to advertise that *Lucky Strikes* are safe.
 Lee Garner: So what the hell are we gonna do? We've already funded our own tobacco research center to put this whole rumor to rest.

Roger: Lo entiendo. Pero nuestras manos están atadas. No nos está permitido anunciar que los *Lucky Strike* son sanos.
 Lee Garner: ¿Y qué demonios vamos a hacer? Ya hemos fundado nuestro centro de investigación del tabaco para detener todo este rumor.



Roger: And that's a very good start. But it may not affect sales.
 Roger: Y es un muy buen comienzo. Pero podría no afectar a las ventas.

Don, cabizbajo, mira hacia la mesa.



Roger le dirige una mirada de interrogación. Tras ellos, el personaje de Pete se está dando cuenta de la parálisis de Don y, por ello, piensa que, quizá, ésta es su ocasión. Roger anuncia, como ya lo hizo durante la reunión con Rachel, el plato fuerte de la agencia, el as que guarda bajo la manga:



Roger: Don, I think maybe that's your cue.
 Roger: Don, pienso que quizá esta es tu entrada.

Ante la mirada de Roger, el protagonista expulsa una muy ligera bocanada de humo del cigarrillo por la nariz.



Los pensamientos de Roger podrían expresarse del siguiente modo: “Mis esperanzas están puestas en ti. Ahora es el instante en el que vamos a fascinar a todos. Haz magia”.



Don: Well, uh...

Don: Bien, uh...

El rostro del jefe, poco a poco, se está desenfocando.



A través de este desenfoco selectivo, es posible percibir cómo se desdibuja el personaje de Roger, al mismo tiempo que la tensión de la escena se concentra en la angustia de Don ante la necesidad de dar una solución al problema que une la publicidad y los cigarros.



Don: I have been, uh...

Don: He estado, uh...

Su parálisis, y el vacío que ésta provoca, crea una suerte de sentimiento de decepción en el resto.



En la mirada del hijo de Lee Garner es posible leer la sospecha de que Don podría ser un impostor.



Don: thinking quite a bit about this,
Don: pensando un poco sobre esto,

Una cierta verdad sobre Don podría estar a punto de emerger, lo cual, produce terror al protagonista, que trata, de nuevo, de mantener a distancia ese fondo vacío relacionado con la muerte que late en él.



Don: and, uh...
Don: y, uh...

Por eso, está, de nuevo, confrontado. Esta vez a su carpeta negra.



En la que no hay nada, pues él nada tiene que decir. La cortina-telón está una vez más en el centro del plano, advirtiendo acerca de la impostura que sobre la que está construido el personaje principal.



Los tres personajes que están presentes en este contraplano se encuentran reencuadrados. Lee Garner, Jr., por la pared de madera. Lee Garner, por la falsa pared translúcida. Y Don, que mira hacia abajo, como si continuase inmerso en su caída, por el cuadro abstracto. Ante las miradas de decepción, de interrogación y de sospecha, él se encuentra en plena parálisis, pues apenas consigue mover ligeramente su mano derecha.



Pete acecha y espera su momento.



Bloqueado, de nuevo confrontado a sus garabatos, Don siente la obligación de reafirmarse:



Don: I mean, you know I'm a Lucky Strike man from way back, so...
Don: Quiero decir, sabes que soy un hombre *Lucky Strike* desde siempre, así que...

Pues tiene miedo. Justamente porque él en realidad es un farsante, necesita verbalizar su fidelidad al resto ("Soy un hombre *Lucky Strike*").



Y finalmente cierra su carpeta.



La decepción y el enfado del resto son cada vez más evidentes.



La ausencia de palabras, combinada con su mirada perdida, se podría verbalizar del siguiente modo: "Nada. No soy nada". Este vacío está, en este preciso instante, en el centro de la escena y podría ser intuido por Roger:



Es posible, de hecho, leer en el rostro del jefe un sentimiento de decepción. Tanto es así que su mirada es insostenible para el protagonista. En el centro de la escena está, de nuevo, la angustia de Don, consecuencia de su pánico a ser descubierto.

Un vacío que, a continuación, Pete va a tratar de ocupar:



Pete: I might have a solution.
Pete: Podría tener una solución.

Su intervención, cabe destacar, va a provocar cierta sorpresa en el resto, especialmente en Roger.



Pete: At Sterling Cooper, we've been pioneering the burgeoning field of research,
Pete: En Sterling Cooper, hemos sido pioneros en el pujante campo de la investigación,

El ejecutivo junior se levanta para realizar su exposición. De nuevo, en el plano, Pete está frente a Lee Garner, es decir, juventud frente a experiencia³⁷⁰.



Pete: and our analysis shows that the health risks associated with your product

³⁷⁰ Este choque generacional estaba en la atmósfera de los EE.UU. desde el inicio de la década de 1960. De hecho, la campaña electoral previa a las elecciones presidenciales de ese año estuvo marcada por la dicotomía *nuevo* versus *viejo*. John F. Kennedy, que con 43 años era el candidato más joven de la historia de EE.UU., se presentó como el relevo generacional frente a las viejas ideas, que, en este caso, se relacionaban con Richard Nixon, candidato del partido Republicano. Tras su victoria, Kennedy verbalizó este afán regeneracionista en su discurso inaugural: “La victoria electoral no sólo es algo del partido demócrata sino que significa, además, una celebración de la libertad, que supone renovación y cambio”. Cf. HERNÁNDEZ ALONSO, Juan José, *Los Estados Unidos de América: Historia y Cultura*, óp. cit., p. 396.

Pete: y nuestros análisis muestran que los riesgos en la salud asociados a su producto

En el centro observamos aquél informe de Greta que traía cierta información.



Pete: is not the end of the world.
Pete: no son el fin del mundo.

Se trata del informe que Don intentó eliminar dejándolo caer en la papelera, pero que ahora está, de nuevo, ante sus ojos.



Pete: People get in their cars every day,
Pete: La gente va en sus coches todos los días,

La mirada de Lee Garner recorre la figura de Pete, como un escáner capaz de retener cada uno de los detalles del joven ejecutivo.



Pete: to go to work, and some of them die.
Pete: a trabajar, y algunos de ellos mueren.

La mirada de interrogación y de pánico de Roger subraya el efecto de angustia que recorre esta parte de la escena.



Pete: Cars are dangerous. There's nothing you can do about it. You still have to get where you're going.
Pete: Los coches son peligrosos. No hay nada que puedas hacer. Aún tienes que llegar adónde vas.

Un plano general muestra los estrechos límites de la sala, así como la silla vacía que preside la mesa, situada al lado de Don, concretamente entre él y Lee Garner, Jr.



Pete: Cigarettes are exactly the same, so why don't we simply say, "So what if cigarettes are dangerous? You're a man. The world is dangerous".

Pete: Los cigarros son exactamente lo mismo, o sea que por qué no decimos simplemente, "¿Y qué si los cigarros son peligrosos? Eres un hombre. El mundo es peligroso".

El vacío, de nuevo, en el centro de la escena.



Pete: "Smoke your cigarette. You still have to get where you're going."

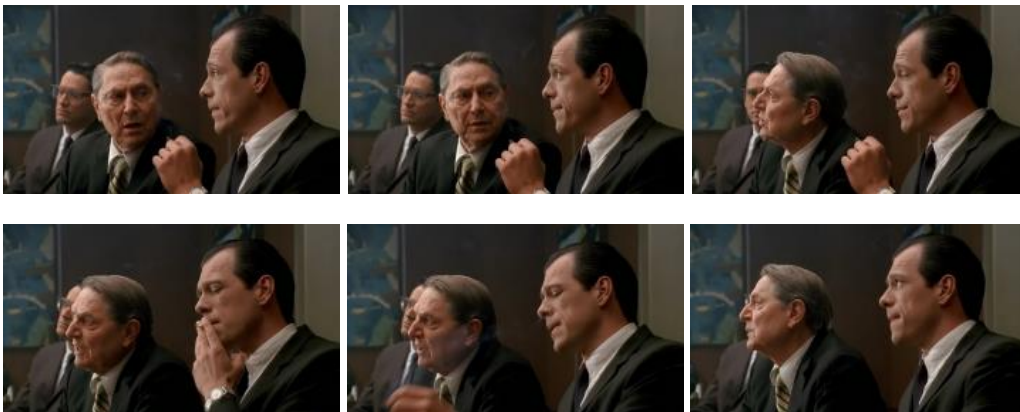
Pete: "Fuma tu cigarro. Aún tienes que llegar adonde estás yendo".

Plano medio de Pete filmado en contrapicado que es, al mismo tiempo, un plano semisubjetivo de Lee Garner...



Lee Garner, Jr.: That's very interesting. I mean, if cigarettes were dangerous, Lee Garner, Jr.: Eso es interesante. Quiero decir, si los cigarros fuesen peligrosos,

... quien observa atónito el atrevimiento del joven ejecutivo.



Lee Garner: Except they aren't. That's your slogan "You're going to die anyway. Die with us"?

Lee Garner: Solo que no lo son. ¿Ese es tu eslogan "Vas a morir de todas maneras. Muere con nosotros?"

Como ya subrayó Don anteriormente, las referencias explícitas a la pulsión de muerte son diametralmente opuestas a lo que es esperable en la estrategia seductora de la publicidad.



Pete: Actually, it's a fairly well-established psychological principle that society has a death wish, and if we could just tap into that... the market potential is...

Lee Garner: What the hell are you talking about?

Pete: De hecho, se trata de un principio psicológico bastante bien establecido de que la sociedad tiene un deseo de muerte, y si lo conseguimos explotar... el potencial de mercado es...

Lee Garner: ¿De qué coño estás hablando?

La intervención de Pete resulta del todo desafortunada.



Lee Garner: Are you insane? I'm not selling rifles here. I'm in the tobacco business.

Lee Graner: ¿Estás enfermo? No estoy vendiendo rifles. Estoy en el negocio del tabaco.

El joven ejecutivo ha nombrado los efectos negativos del tabaco para la salud, a la vez que cínicamente ha propuesto utilizar la pulsión de muerte como reclamo publicitario.



Pete agacha su cabeza tras una intervención que recuerda a la que él mismo protagonizará en el capítulo doce de la primera temporada, tras descubrir casualmente el pasado oculto del protagonista:



Pete: It has come to my attention, completely by accident that Donald Draper here is not who he says he is. His real name is Dick Whitman, but Dick Whitman died in Korea ten years ago.

Pete: He podido saber, completamente por accidente, que Donald Draper no es quien dice ser. Su nombre real es Dick Whitman, pero Dick Whitman murió en Corea hace diez años.

Durante estos instantes de máxima tensión, Don demuestra su capacidad para instalarse en el vértigo y sortear las situaciones límite.



Pete: It stands to reason that he is a deserter at the very least and who knows what else.

Pete: Es evidente que es un desertor y quién sabe si algo mucho peor.

Al delatar al protagonista, Pete trata, una vez más, de aprovechar lo que podría parecer una quiebra de Don. En ambas ocasiones, tal y como vamos a comprobar, obtiene reacciones muy similares por parte de sus veteranos receptores:

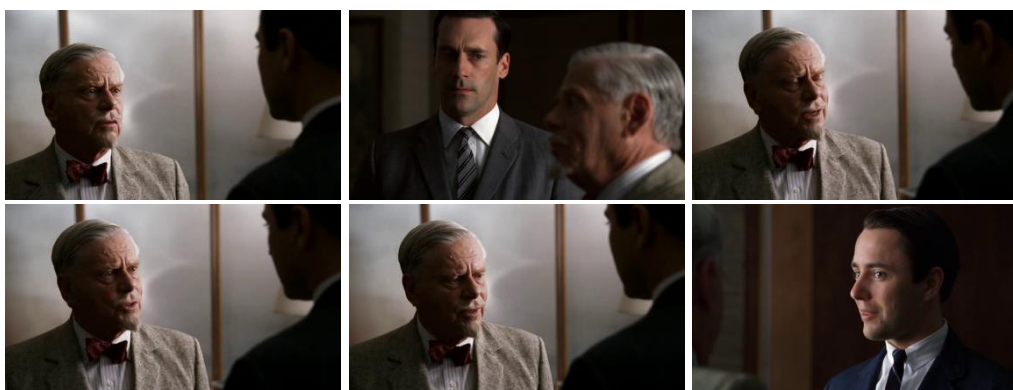


Lee Garner: We're selling America. The Indians gave it to us, for shit's sake.

Lee Garner: Estamos vendiendo América. Los Indios nos la dieron, por el amor de Dios.

Para explicar su negocio, el jefe de *Lucky Strike* utiliza una metonimia. Vender tabaco es vender "América", pues este producto, como ya adelantábamos en la primera escena de este piloto, es nativo de ese continente, de igual modo que el maíz, por ejemplo.

Para formular su respuesta, Bert Cooper también se remontará al germen de los EE.UU.:



Bert: Even if this were true, who cares? This country was built and run by men with worse stories than whatever you've imagined here.

Pete: I'm not imagining anything.

Bert: Incluso si fuese verdad, ¿a quién le importa? Este país fue construido y mantenido por hombre con peores historias de lo que nunca te hayas imaginado aquí.

Pete: No me estoy imaginando nada.

Pues el grueso de peregrinos que desembarcaron en la escabrosa y fría costa de Nueva Inglaterra el 11 de noviembre de 1620, de un barco llamado *Mayflower*, estaba formado por “hombres del pueblo, hombres y mujeres comunes, que se ponían a la altura de la nueva oportunidad que se les presentaba y la aprovechaban”³⁷¹; pero, entre ellos, también se encontraban “delincuentes” y “asesinos”³⁷².

En las dos situaciones descritas, Pete utiliza verdades con fines ruines y fracasa. Lo que indica que esas verdades no son pertinentes en la economía del universo publicitario. Un universo en el que, como ocurre en la estrategia seductora de la publicidad, priman las operaciones seductoras en las que se tiende a la “eliminación o la neutralización de cualquier elemento externo a la relación dual entre enunciador y enunciatario”³⁷³. Estas operaciones funcionan y a ellas, concretamente, se refiere, a su manera, Bert. Se trata de una lógica seductora, dual, que configura un paisaje imaginario, hecho esencialmente de imágenes y no apela a nuestra razón, sino a nuestro deseo³⁷⁴. Esta estrategia seductora, por tanto, no sólo prevalece en los trabajos que desarrollan los creativos de la agencia de publicidad (carteles, spots), sino que, además, predomina en todo el universo de Sterling Cooper. Podríamos afirmar, entonces, que en este mundo, mostrado al detalle en *Mad Men*, es evidente la puesta en marcha de una metareflexión acerca de la propia estrategia seductora publicitaria.



Lee Garner, Jr.: Come on, Dad. Let's get out of here.

Lee Garner, Jr.: Vamos, Papa. Salgamos de aquí.



³⁷¹ Cf. BENET, Stephen Vincent, *Historia sucinta de los Estados Unidos*, óp. cit., p. 22.

³⁷² Ídem.

³⁷³ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya, *El spot publicitario*, óp. cit., p. 23.

³⁷⁴ *Ibíd.*, p. 7.

Roger y Pete, impotentes ante esta situación, observan a los *Lucky Strike*...



Lee Garner, Jr.: The bright spot is at least we know if we have this problem, everybody has this problem.

Lee Garner, Jr.: Lo destacable es que al menos sabemos que si tenemos este problema, todo el mundo tiene este problema.

... que, ante la ausencia de palabras, deciden marchar.

20. La recomposición en el límite

Pero en la segunda parte de la escena Don va a dar la vuelta a esta situación decepcionante. Contrariamente, a partir de este instante, el entusiasmo va a ser el sentimiento predominante:



La cámara realiza un movimiento de acercamiento al rostro del protagonista. En este instante suena en la banda sonora una melodía similar a aquella que escuchaba el espectador en una escena anterior, mientras Don observaba su medalla color púrpura. ¿Es Don un genio?



Don mira al vacío y pareciera que, en este instante, su angustia, ese fondo, en ocasiones, inmanejable, se hubiese transformado en inspiración.

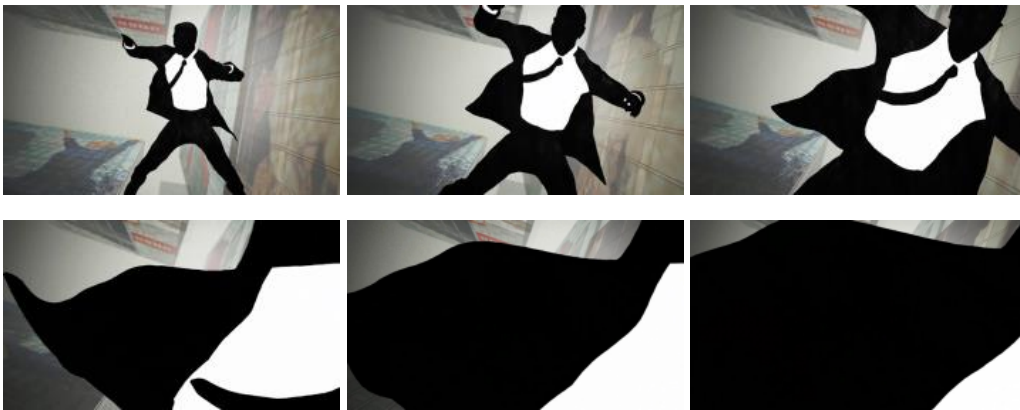




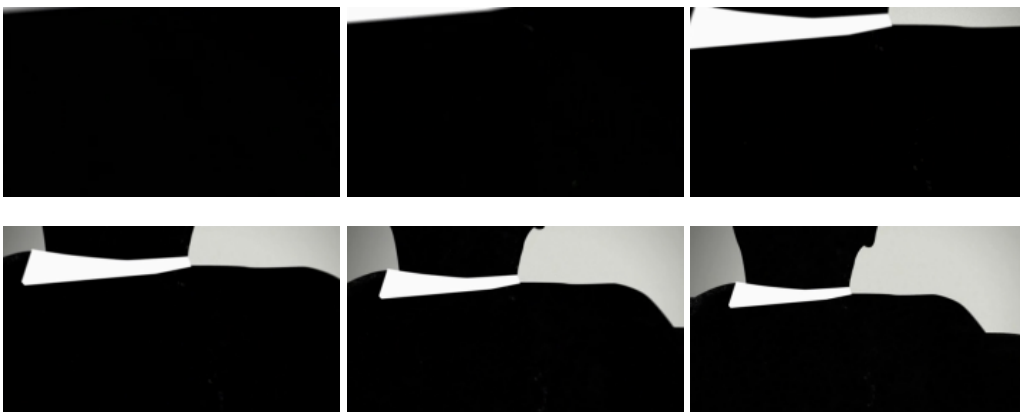
Don: Gentlemen, before you leave, can I just say something?

Don: Caballeros, antes de que salgan, ¿puedo decir algo?

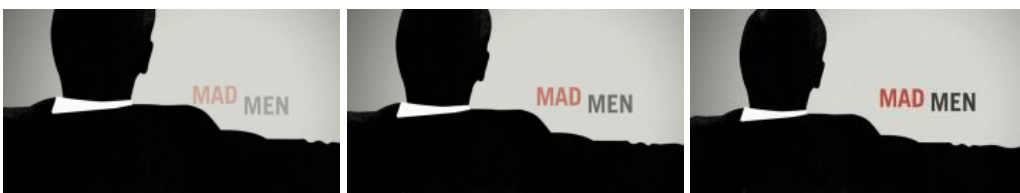
Como ocurría en la cabecera, *in extremis* su caída cesa. Él se recompone en el límite. Recordemos cómo era representado este momento extremo en la cabecera a través de dos planos. En el primero pareciera que la figura que representa a Don fuese a chocar contra el suelo:



En el segundo, inmediatamente posterior al anterior, se produce un rápido ascenso del protagonista:



Un ascenso mostrado a través de un zoom de alejamiento que se inicia en la espalda de la figura negra.





Utilizando la técnica del fundido el título de la serie aparece y, a continuación, se desvanece justo al lado de esa figura negra que se alza mientras sujeta un cigarro con su mano derecha. Destacan, de nuevo, los colores de los títulos, pues el rojo y el negro ejercen un fuerte contraste con el fondo blanquecino, pero, al mismo tiempo, algo turbio, sobre el que emerge la figura. La locura (los *mad men*) se relacionan con esta recomposición. ¿El ave fénix va a resurgir de sus cenizas?



Por último, en ese mismo fondo son inscritos el nombre de Mathew Weiner, creador de la serie y guionista de este piloto, y el de Alan Taylor, director de este capítulo.

Volvamos a la reunión, a esta segunda oportunidad que el protagonista no va a dejar escapar. Ante las palabras de Don, el resto del grupo se gira.



Roger: I don't know, Don. Can you?
Roger: No lo sé, Don. ¿Puedes?

Todavía tienen dudas acerca de que el protagonista pueda levantarse de su caída.



Ahora Don no duda: se levanta.



Don: The Federal Trade Commission and *Reader's Digest* have done you a favor. They've let you know that any ad that brings up the concept of cigarettes and health together... Well, it's just gonna make people think of cancer.
 Don: La Comisión Federal de Comercio y el *Reader's Digest* les han hecho un favor. Les han hecho saber que cualquier anuncio que saque los temas de los cigarros y la salud juntos... Bien, tan solo va a hacer que la gente piense en cáncer.

La angustia da paso al éxito, lo cual es una constante en la vida de este personaje. Él no se quiebra, siempre flota, logrando mantener a distancia ese fondo de muerte.



Lee Garner: Yes, and we're grateful to them.
 Lee Garner: Sí, y se lo agradecemos.

Lee Garner adopta una actitud irónica en este instante.



Don: But what Lee, Jr., said is right.
 Don: Pero lo que ha dicho Lee, Jr. es cierto.

Don pone en funcionamiento la estrategia seductora: señala al seducido y fija su mirada en él.



Plano de escucha que demuestra que Don se está ganando la atención del resto.



Don: If you can't make those health claims, neither can your competitors.

Don: Si usted no puede hacer esos reclamos sobre la salud, sus competidores tampoco pueden.



Lee Garner: So we've got a lot of people not saying anything that sells cigarettes.

Don: Not exactly.

Lee Garner: Así que tenemos a mucha gente sin decir nada sobre cigarros.

Don: No exactamente.



Don: This is the greatest advertising opportunity since the invention of cereal.

Don: Esta es la oportunidad publicitaria más grande desde la invención del cereal.

En contraste con la actitud que Don adoptó al inicio, su entusiasmo es ahora mayúsculo.



Don: We have six identical companies making six identical products.

Don: Tenemos seis compañías idénticas haciendo seis productos idénticos.

En el plano general que es mostrado al espectador, apenas es posible contemplar la silla vacía que antes ocupaba un lugar central. Así, a través de las pequeñas modificaciones en la planificación formal de la serie, pareciera que se estuviese poniendo en escena el hecho de que Don ha conseguido dar la espalda a ese vacío que habita en él.



Don: We can say anything we want.
Don: Podemos decir lo que queramos.

La prohibición que, en última instancia, pretendía proteger al consumidor, se va a convertir, en último extremo, en la desprotección total.



Don: How do you make your cigarettes?
Lee Garner, Jr.: I don't know.
Lee Garner: Shame on you.

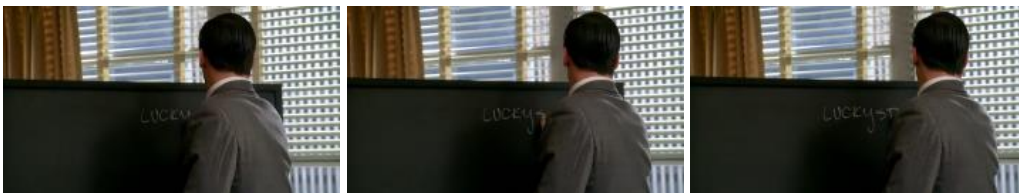
Don: ¿Cómo hace sus cigarros?
Lee Garner, Jr.: No lo sé.
Lee Garner: ¡Debería darte vergüenza!

De nuevo, se pone en escena el contraste entre juventud y experiencia. En este caso, el padre se avergüenza de la ignorancia del hijo.



Lee Garner: We breed insect-repellent tobacco seeds,
Lee Graner: Cultivamos semillas que repelen los insectos del tabaco,

Esta pizarra negra sobre la que el protagonista empieza a escribir podría ser un elemento que pone en escena una metáfora de su psique, cuya parálisis ha cesado y cuyos pensamientos empiezan a emerger de forma creativa. Pero, ¿Cómo son estos pensamientos? ¿De qué modo funcionan?



Lee Garner: plant them in the North Carolina sunshine,
Lee Garner: las plantamos bajo los rayos del sol del Norte de Carolina,

Primero escribe en la pizarra las palabras “*Lucky Strike*”, que, ya lo hemos subrayado anteriormente, nombran el “Golpe de suerte”.



Lee Garner: grow it, cut it, cure it, toast it...

Lee Garner: crecen, se cortan, se tuestan...

Don ya lo tiene claro.



Don: There you go.

Don: Eso es.

El protagonista señala, de nuevo, a sus seducidos. ¿Ha sido inspiración o un golpe de suerte (el “*lucky strike*” que ha escrito en su pizarra) lo que ha ocurrido aquí?



Sea como fuere, el protagonista tiene su eslogan que, por cierto, está compuesto principalmente por una de las palabras que acaban de ser pronunciadas por Lee Garner. De este modo, Don, de nuevo, le devuelve al otro (a Lee Garner, en este caso) su deseo en espejo.



El público mira, de nuevo, con atención el espectáculo.



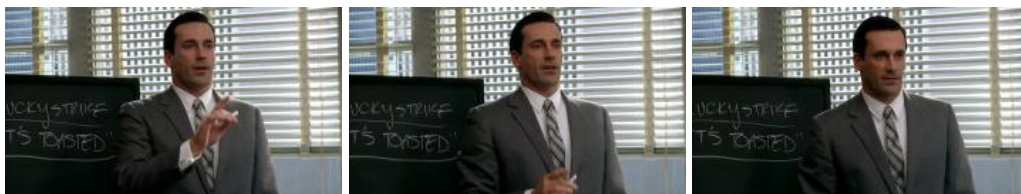


Y Don mira a los ojos a su público. En su rostro se dibuja su seguridad en sí mismo, su ego.



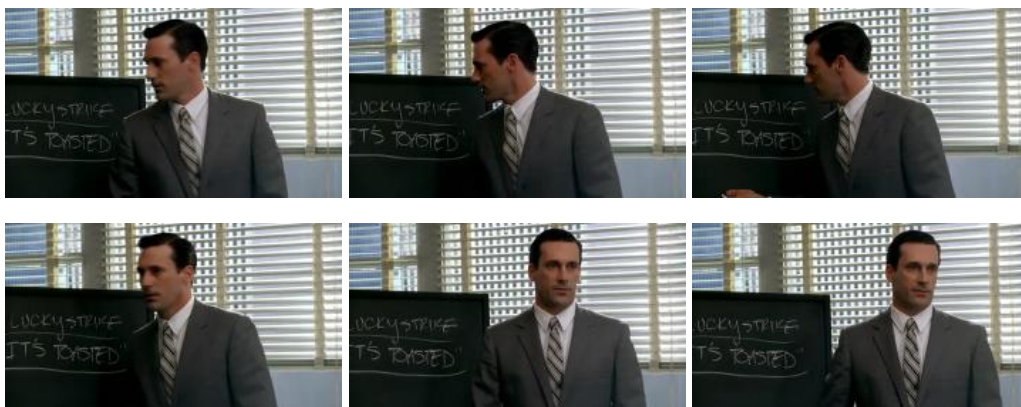
Lee Garner, Jr.: But everybody else's tobacco is toasted.
Lee Garner, Jr.: Pero todos los demás tabacos son tostados.

¿Está Lee Garner tan excitado que no puede tomar asiento?



Don: No. Everybody else's tobacco is poisonous.
Don: No. Todos los demás tabacos son venenosos.

No caben interrogaciones en el registro imaginario del texto. Por el contrario, es convocada la “extrema afirmación yoica” del “yo seduzco/soy seducido”. Un discurso afirmativo que no deja “espacio alguno para la interrogación”. “Y sin embargo, la de la interrogación es precisamente la dimensión del sujeto”³⁷⁵.



Don: *Lucky Strike*... is toasted.
Don: Los *Lucky Strike*... son tostados.

El salto de la angustia al éxito, a la genialidad, se ha producido: la recomposición ha tenido lugar. De su escisión interior emerge el universo creativo del protagonista, y su angustiosa caída queda suspendida, como si flotase sobre el universo narrativo de *Mad Men*.

³⁷⁵ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Psycho y la Psicosis I”, óp. cit.



Roger: Well, gentlemen, I don't think I have to tell you what you just witnessed here.
 Roger: Bien, caballeros, no creo que tenga que explicarles lo que acaban de presenciar aquí.

Tras dar un golpe con su mano en la mesa, Roger, visiblemente excitado, va a ser el primer miembro del público en verbalizar su fascinación. Pete, sin embargo, está avergonzado, pues Don brilla con luz propia, mientras él fracasa.

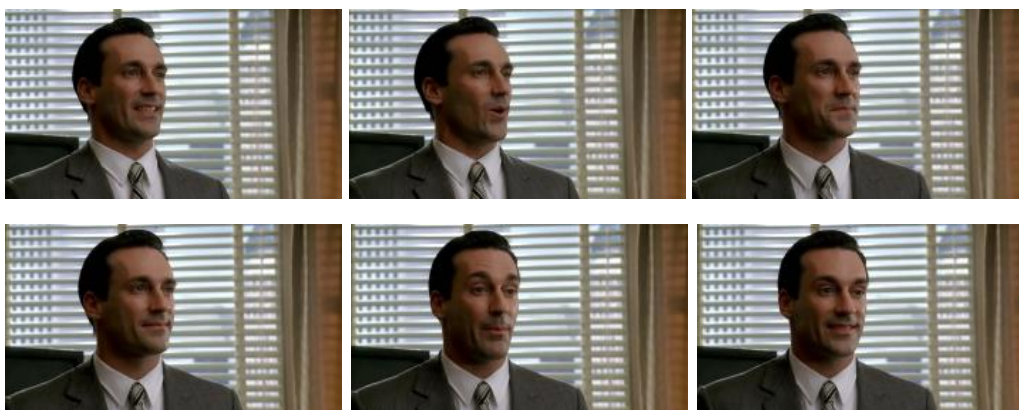


Lee Garner, Jr.: I think you do.
 Lee Garner, Jr.: Creo que tienes.

Entre el resto aún parece reinar cierto escepticismo.



La mirada de Roger significa lo siguiente: “Es tu turno de nuevo Don”.



Don: Advertising is based on one thing: Happiness.
 Don: La publicidad está basada en una cosa. Felicidad.

En el rostro de Don se puede leer la satisfacción que le produce saber dónde está el deseo del otro. Al mismo tiempo, pareciera que cierta locura hubiese penetrado en su mirada.



Don: And you know what happiness is? Happiness is the smell of a new car.
Don: ¿Y saben lo que es la felicidad? La felicidad es el olor de un coche nuevo.



Don: It's freedom from fear.
Don: Es estar libre de miedos.

Cierta locura con la que atrapa a sus receptores, situados en la posición de seducidos.



Don: It's a billboard on the side of the road that screams with reassurance
Don: Es una valla publicitaria junto a la carretera que grita de forma confortante

Estamos ante uno de los puntos de ignición del texto. El personaje vacío suscita deseo en el resto. Y es precisamente su vacuidad la que le otorga ese poder, como ocurre, por ejemplo, con los modelos que, haciendo gala de poses artificiales, huecas, protagonizan los espots.



Don: that whatever you're doing... it's okay. You are okay.
Don: que cualquier cosa que hagas... está bien. Está bien.

Pareciera que Don tuviese un cierto poder y fuese capaz de investirlo todo con su pregnante presencia, que colma.

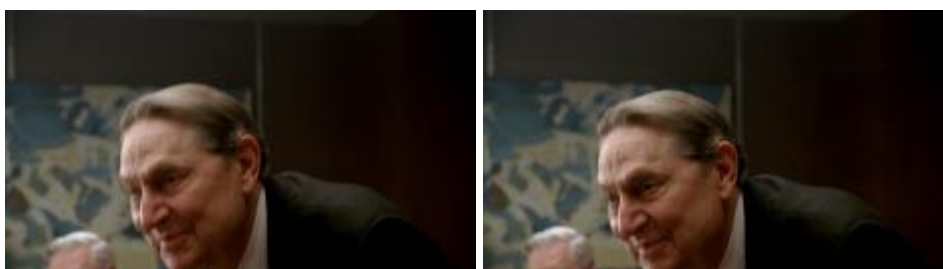


Se puede leer un sentimiento de envidia en el rostro de Pete. Porque él no suscita deseo, no sabe nada de eso. Ya lo hemos mencionado: su figura es contraria a la de Don. Es su antítesis.



Lee Garner: It's toasted.
Lee Garner: Es tostado.

El rostro de Lee Graner, sin embargo, devuelve la imagen de un personaje fascinado, totalmente convencido, entusiasmado, atrapado en las redes del deseo³⁷⁶.



Y se sienta o se deja caer en la silla.



Lee Garner: I get it.
Lee Garner: Lo veo.

El poder de identificación-seducción ha funcionado.

³⁷⁶ Ídem.



Pues el protagonista tiene una mirada “capaz de capturar con su brillo nuestra mirada deseante”³⁷⁷ y de personificar, en sí mismo, los poderes imaginarios de las imágenes. Concretamente de esas imágenes que son presentadas en el texto publicitario de índole seductora, “donde nada esencial del ser inconsciente del sujeto es suscitado”³⁷⁸:

Ante él, el sujeto se ve reducido al estatuto de un yo fascinado, capturado por el objeto en el que se identifica, pero sin que nada de índole propiamente inconsciente actúe en esa captura³⁷⁹.

Ante la seducción publicitaria, el seducido se sabe “capturado” y “disfruta” de ello:

Y el que ahí, en ello, se movilice cierta imago primordial, no es un dato específicamente inconsciente. Como la etología ha demostrado – y Lacan ha insistido en ello oportunamente – todos los animales de un cierto grado de complejidad, aun cuando no tienen inconsciente, participan de esos procesos gestálticos³⁸⁰.



Don ha conseguido entusiasmar a todos con sus ideas. Su éxito es también el de los *Mad Men*. Así se refleja en el rostro de Roger. El movimiento que realiza con los dedos de su mano izquierda, que chocan contra la mesa de la sala, podrían suponer una rima con el sonido de un cubito de hielo que choca contra los límites de un vaso de cristal. Sonido que adelanta la celebración del éxito, tal y como será mostrada en la siguiente escena.

21. Un ascenso irrefrenable

En primer plano contemplamos una botella que contiene whisky, dos vasos y dos cubitos de hielo, los elementos necesarios para celebrar la exitosa reunión que acaba de tener lugar.

³⁷⁷ Ídem.

³⁷⁸ Ídem.

³⁷⁹ Ídem.

³⁸⁰ Ídem.



En este caso, el whisky es sinónimo de celebración. Pero, cabe destacar que este licor forma parte de la vida de Don en general, ya que es su droga habitual. La ingiere con el fin de calmar la angustia, celebrar el éxito, intentar olvidar, etc. Como mostramos en los siguientes dos fotogramas, en escenas anteriores, también hemos prestado atención a la ingesta de whisky:



En la escena que nos ocupa, un cubito es dejado caer en el interior de uno de los vasos.



A continuación, el whisky es vertido en el vaso. Estamos, de nuevo, ante la fijación en los elementos que son dejados caer.



El perfil de Don es mostrado en primer plano:



Fuma un puro que simboliza la celebración y el éxito, pues en este instante no absorbe el humo de los cigarrillos que habitualmente fuma, sino que la ocasión merece un cigarro puro hecho de hojas de tabaco enrolladas. Su perfil está mucho más definido que el fondo borroso que advertimos tras él, donde Roger, desenfocado, sirve el whisky. Pareciera que en este momento hubiesen cambiado sus papeles, y Don fuese el jefe y Roger, quien le sirve, el subordinado.

Pues la caída del protagonista, que ha sido explícitamente mostrada en la cabecera, es, al mismo tiempo, un ascenso irrefrenable en lo que a su trabajo como publicista respecta.

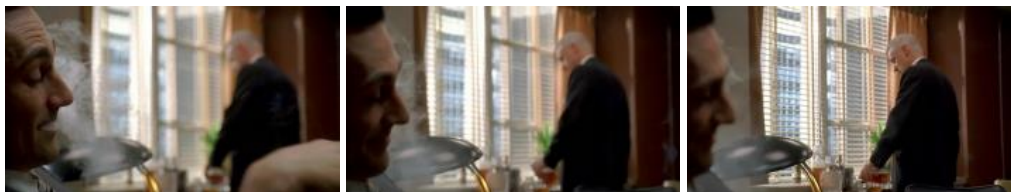


Al mismo tiempo, la figura definida de Don situada ante un fondo borroso, recuerda a la que contemplábamos en la cabecera de la serie, también situada ante una realidad escasamente definida.



Roger: You had me worried.
Roger: Me tenías preocupado.

Al tiempo que Roger verbaliza su preocupación, que, como él, ya ha quedado en un segundo plano, Don exhala humo. Pareciera que, sin necesidad de hablar, el protagonista estuviese contestando lo siguiente: “Es normal que estuvieras preocupado, porque soy humo”.



La concentración de humo desdibuja más intensamente la parte del plano en la que el protagonista está situado. En este preciso instante, la cámara realiza un movimiento lateral. Como consecuencia, el perfil del protagonista queda paulatinamente fuera de plano.



Roger: I don't know if you were drunk or not drunk,
Roger: No sé si estabas borracho o no borracho,

Su cabeza, podríamos decir, es sustituida en el plano por restos de humo que flotan en el ambiente. La labilidad y la capacidad de flotar son características del humo que también definen al protagonista.



Roger: but that was inspired.

Don: For the record, I pulled it out of thin air,

Roger: pero ha sido inspirador.

Don: Que conste, que lo saqué de la nada,

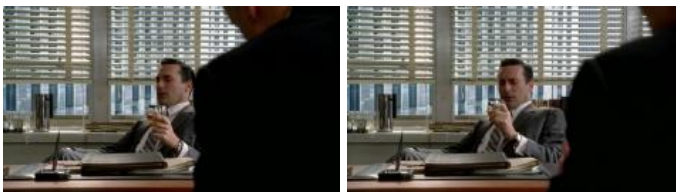
Don confirma aquello que apuntábamos anteriormente: sus palabras son humo, puros eslóganes vacíos de contenido, cuyo fin es persuadir al otro. Precisamente por ello, los sacó de la "nada", del "aire débil".



Don: so thank you, up there.

Don: así que gracias, ahí arriba.

Como si fuese un genio, Don asegura que su éxito es consecuencia de cierta inspiración divina. Durante un instante, la figura de Roger tapa la cabeza del protagonista.



Roger se sienta delante de Don. El plano queda configurado como un plano semisubjetivo. La espalda negra de Roger, tal y como la contempla el espectador en este instante, recuerda tanto a la de Don, como a la de la figura negra con la que es representado en la cabecera:



Al mismo tiempo, el plano semisubjetivo de Roger se asemeja a otro que será mostrado en la cena que tendrá lugar en casa de Don, a la que, por cierto, ya nos hemos referido anteriormente.



En esta escena, el jefe también es filmado del mismo modo que Don. Cabe apuntar que en la cena a la que estamos haciendo referencia también pareciera que ambos personajes masculinos se intercambiasen los papeles. Roger seduce a Betty como si fuera su pareja, es decir, como si fuera Don. Estas coincidencias reafirman aquello que apuntábamos anteriormente: Roger y Don son dos caras de la misma moneda, anverso y reverso.



Roger: You're looking in the wrong direction.
Roger: Estás mirando en la dirección equivocada.

Ambos acercan sus vasos a sus bocas al mismo tiempo, como si uno fuese la imagen en espejo del otro, es decir, como si fuesen imágenes especulares.



Roger: So now that I've got you in the afterglow here,
Roger: Así que ahora que te tengo aquí en el fulgor,

Roger define el estado en el que se encuentra Don como “afterglow”, un término compuesto por dos palabras. La primera –“after”– significa “después” y la segunda –“glow”– quiere decir “brillar” o “arder”³⁸¹. Por esa razón, en este momento es posible percibir que una cierta ambigüedad recorre la escena. ¿Está, de algún modo, Roger estableciendo una comparación entre la reunión que acaba de tener lugar y la práctica sexual? Seducir, adivinar el deseo del otro, persuadir, son actividades que bien claramente están del lado de la publicidad, pero también de la relación amorosa y del cortejo que le precede.



Roger: what do you say you reconsider this presidential campaign?
Roger: ¿Qué dices a reconsiderar esta campaña presidencial?

³⁸¹ Este término también puede ser traducido como “relajación postcoital”.

En lo que al contexto se refiere, en septiembre de 1960 se retransmite a todo el país el primero de los cuatro “grandes debates” entre los candidatos presidenciales (John Kennedy y Richard Nixon). A partir de esta campaña electoral, “ya nada sería lo mismo”, pues la televisión va a mostrar “su potencial como medio de persuasión”³⁸². En la que, quizá, fue la última campaña al “viejo estilo”, Nixon recorrió todos los estados. Pero, pese a ello, lo decisivo fueron las apariciones televisivas³⁸³. Kennedy fue el candidato “cortado a medida de la televisión: joven, simpático, fotogénico”; lo que supuso “un nuevo estilo de político para los nuevos tiempos”³⁸⁴.



La mirada de Don es escurridiza. ¿Adónde mira? ¿Al vacío?



Don: I don't know. Bunting and babies? That's hard work.
Don: No lo sé. ¿Banderitas y bebés? Es trabajo duro.



Don: I'd only make hash of it.
Roger: Modesty. That's adorable.

Don: Yo solo lo arruinaría.
Roger: Modestia. Eso es adorable.

Las palabras de Don y Roger han de entenderse irónicamente.



Roger: Consider the product: He's young, handsome, Navy hero. Honestly, it shouldn't be too difficult...
Roger: Considera el producto: Él es joven, guapo, héroe de la marina. Honestamente, no debería ser tan difícil...

³⁸² Cf. EGUIZÁBAL MAZA, Raúl, *Historia de la publicidad*, óp. cit., p. 350.

³⁸³ *Ibid.* p. 366.

³⁸⁴ *Ídem.*

El jefe se refiere al candidato a la presidencia como si fuera un producto que se puede elaborar para ser comprado y vendido.



Roger: to convince America Dick Nixon is a winner.
Roger: convencer a América de que Dick Nixon es un ganador.

El nombre del candidato republicano, al que Roger apoya³⁸⁵, es el mismo que el nombre que dieron a Don al nacer, Richard, cuyo diminutivo es Dick.



Peggy: Mr. Draper, you've got visitors.
Don: Could you be a little more specific, honey?

Peggy: Señor Draper, tienes visita.
Don: ¿Podrías ser un poco más específica, cariño?

Don está, de nuevo, rodeado de humo.



Ken: We heard you saved the day.
Ken: Oímos que salvaste el día.

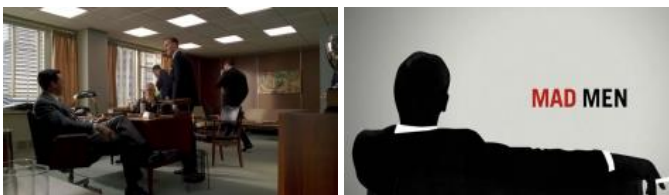
En plano semisubjetivo, contemplamos a Ken entrar en el despacho de Don. La cámara lleva a cabo un ligero movimiento descendente. Como consecuencia, una parte de la cabeza de Ken queda fuera de plano.

³⁸⁵ “Los vínculos tradicionales de la publicidad con la gran empresa supusieron durante muchos años una barrera entre los partidos progresistas y la publicidad política. Pero sobre todo en EE.UU., los publicitarios temían ofender a sus clientes tradicionales, casi todos republicanos, si trabajaban para el ‘enemigo’. La televisión, instalada para 1960 en casi todos los hogares americanos, y la popularidad de Kennedy obligaron a *Madison Avenue* a no quedarse al margen”. Cf. EGUIZÁBAL MAZA, Raúl, *Historia de la publicidad*, óp. cit., p. 370.



Don: Oh, thank you, boys. I appreciate it.
Don: Oh, gracias chicos. Lo agradezco.

El espectador contempla un plano general del despacho. Pareciera que la cámara estuviese agazapada en un rincón del despacho, como si necesitase alejarse para mostrar el panorama. Quizá éste sea un modo de advertir acerca del exagerado entusiasmo, que también podemos considerar una cierta actitud hipócrita, que los personajes están poniendo en escena. La figura de Don, su postura y su forma de sujetar el cigarro recuerdan al plano final de la cabecera.



Es decir, el instante en el que la figura negra, de forma inexplicable, ha cesado su caída *in extremis* y ha aparecido tranquilamente en el sofá, sujetando un cigarro con su mano y mirando al vacío. Sobre este fondo vacío se inscribe el nombre de la serie: *Mad Men*.



Pete: I told them how amazing you were. I'm still tingling.
Pete: les conté lo increíble que estuviste. Aún tengo una sensación de hormigueo.

Si hace unos instantes subrayábamos una cierta actitud impostada y exagerada de los personajes, ahora podemos señalar la total falsedad de Pete, quien se ha mostrado consumido por la envidia durante toda la reunión.



Mientras Don bebe, mira a Pete. Su expresión está mucho más tensa.



Roger: Well, looks like you're all going to engage in a little mid-level camaraderie, so I'll be on my way.
 Roger: Bien, parece como que vais a entablar un poco de camaradería de nivel medio, así que seguiré mi camino.

Roger, como jefe que es, se distingue del resto y anuncia su marcha.



Roger: Don, thanks again for the home run.
 Roger: Don, gracias de nuevo por el *home run*³⁸⁶.

Pete está situado tras Roger. El joven mira la escena y en su expresión se dibuja, de nuevo, un cierto sentimiento de envidia.



Don: I love to come through.
 Roger: Speaking of which,

Don: Me gusta hacer lo necesario
 Roger: Hablando de eso,



Roger: any chance you could patch things up with Rachel Menken?
 Roger: por casualidad podrías arreglar las cosas con Rachel Menken?

La selección de palabras del personaje de Roger es deliberadamente ambigua. Es posible traducir el término “patch” como “poner un parche”, expresión que podría estar relacionada con la intención de tapar lo real, una de las características propias de la publicidad contemporánea (tapar la falta, mostrar modelos carentes de hendiduras, de cicatrices).

³⁸⁶ En béisbol, un *home run* se da cuando el bateador golpea la pelota con el mayor de los éxitos, logrando realizar la carrera a través de las bases sin oposición.



Roger: Any way you can be as charming as I said you were?
 Roger: De algún modo puedes ser tan cautivador como dije que eras?

Por último, el jefe pide a Don que “cative” a Rachel, lo que remite a una de las características de la estrategia seductora de la publicidad y, de nuevo, siguiendo la ambigua estela que recorre la escena, al cortejo amoroso.



Don: Haven't you had enough of my magic for one day?
 Don: ¿No has tenido bastante de mi magia por un día?

El protagonista recuerda a Roger su genialidad.



Roger: She's worth \$3 million.
 Roger: Ella vale 3 millones de dólares.

Y el jefe le recuerda que, igual que el candidato presidencial, Rachel también tiene un precio. Ella personifica, igual que ocurría con los *Lucky Strike*, el producto que vende o con el que lleva a cabo su negocio.



Don: You're a whore.
 Don: Eres una puta.

Don acusa a Roger de ser una “puta” o un “mercenario”, pues la palabra *whore* tiene ambos significados. Le acusa, al fin y al cabo, de ser capaz de hacer cualquier cosa por dinero.



Y a continuación, Roger se coloca justo delante del falso nombre del protagonista, que está inscrito en la puerta. Pareciera que la postura y el gesto del jefe insinuase que efectivamente él es un mercenario, pero en tanto en cuanto ambos personajes son anverso y reverso –idea reforzada por el lugar en el que está colocado Roger, justo ante el nombre del protagonista–, Don también lo es. Si Roger lo es, Don también.

Por otro lado, el plano está dividido: una mitad para Pete y la otra para Roger. Ambos personajes están, además, reencuadrados. Queda, así, remarcada la distancia que existe entre ellos.



El jefe, mientras mira a Don, efectúa un gesto militar. ¿Quiere decir este gesto que el protagonista es el vencedor?



Por último, dedica una mirada de desprecio a Pete.



Sale de plano y deja un manifiesto vacío justo en el lugar en el que está inscrito el falso nombre del protagonista que es, además, el nombre de un muerto. La puerta queda abierta y Pete se queda solo en el plano.



Don: [a través del interfono] Peggy...



Harry: Could she get us a little more ice?

Harry: ¿Nos podría traer un poco más de hielo?

El joven se une al grupo y en este instante son bien palpables las similitudes que existen entre los ejecutivos. Sus peinados, sus trajes, sus copas y sus poses coinciden.



Peggy: Yes, Mr. Draper?

Don: Just a minute.

Peggy: [a través del interfono] Sí, ¿Señor Draper?

Don: [a través del interfono] Tan solo un minuto.



Don: Fellas, I think this party's gonna have to move elsewhere.

Don: Colegas, creo que esta fiesta va a tener que moverse a otro lugar.

Los jóvenes tratan de convencer a Don para que se una a la despedida de soltero de Pete. Pero el protagonista, que ha de diferenciarse del resto, pues también es jefe, no va a aceptar participar en esa celebración grupal.



Paul: We'll move wherever you want, but it's 5:15. The bachelor party's underway.
Don: I don't know.

Paul: Nos iremos a dónde quieras, pero son las 5:15. La despedida de soltero está empezando.
Don: No lo sé.

Don no parece compartir el entusiasmo del resto. Más bien pareciera desestimar la invitación.



Pete: Oh, come on, Don. All hands on deck.
Ken: Aren't you gonna help give Pete his big sendoff?
Don: Maybe next time.

Pete: Oh, vamos, Don. Todos a cubierta.
Ken: ¿No vas a ayudar a dar a Pete su gran despedida?
Don: Quizá a la próxima.

En el instante en el que Pete dirige su mirada al protagonista, pareciera que éste cambiase su expresión. En este instante se dibuja un cierto desprecio en su rostro.



Pete: Come on, guys. Don will join us later, right, Don?
Pete: Vamos, chicos. Don nos acompañará más tarde, ¿verdad, Don?

Mientras Pete deja sobre la mesa del protagonista el panfleto del club al que se dirigen para celebrar su despedida de soltero, en el rostro de Don se dibuja un gesto de desprecio cada vez más evidente.



Don: If Greta's research was any good, I would have used it.
 Don: Si la investigación de Greta hubiera tenido algo bueno, la hubiera usado.

Don recuerda a Pete su inapropiada intervención en la reunión que acaba de tener lugar.



Pete: What are you talking about?
 Don: I'm saying I had a report just like that.

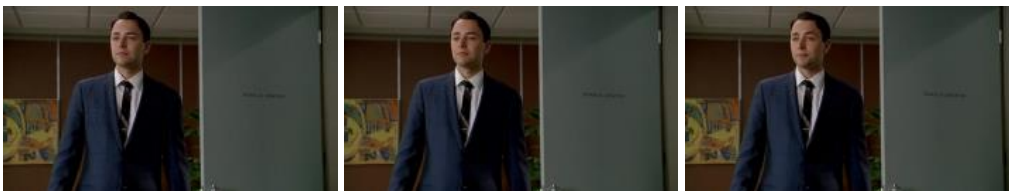
Pete: ¿De qué estás hablando?
 Don: Estoy diciendo que tenía un informe como ese.

Pete, lejos de reconocer su error, finge desconocer de qué habla Don.



Don: And it's not like there's some magic machine that makes identical copies of things.
 Don: Y no es como que haya una máquina mágica que haga copias idénticas de las cosas.

Con esta afirmación, Don evidencia que Pete ha entrado sin permiso en su despacho, violando de forma clara su intimidad. Pone de relieve también que ha aprovechado la inexperiencia de Peggy para acceder a este lugar prohibido, pues la nueva secretaria, que ha de cumplir con su función de guardiana de la puerta, no debía haber permitido el paso a Pete al interior del despacho de su jefe.



Pete: I still think she was right.
 Pete: Aún pienso que ella tenía razón.

¿En qué posición deja esta afirmación al protagonista? Pete muestra así deslealtad hacia un superior y, además, evidencia el mensaje engañoso de la estrategia seductora utilizada por Don.

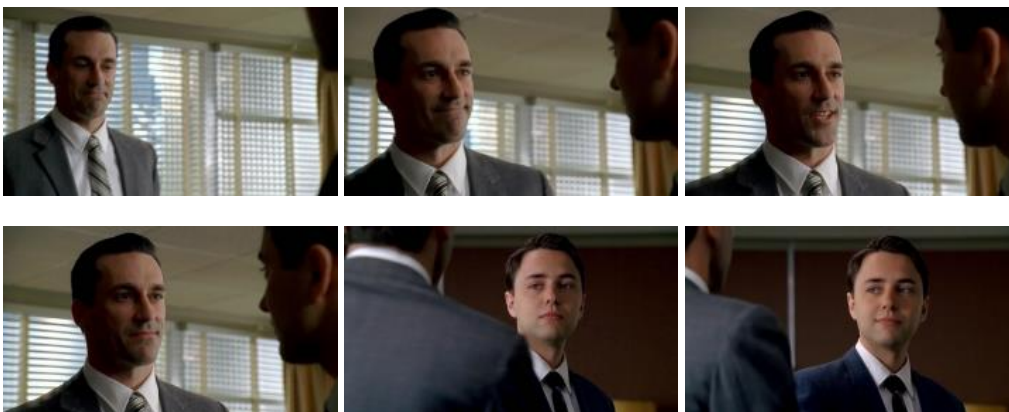


Peggy entra e interrumpe la conversación. Ella está colocada justo delante del nombre de Don que, como ya hemos señalado, está inscrito en la puerta.



Don: Have a great night, Pete.
Don: Que tengas una noche genial, Pete.

El mensaje del protagonista para nada se corresponde con la expresión que contemplamos en su rostro. Sus palabras se relacionan con los buenos deseos, mientras que su expresión, con la aversión que el joven ejecutivo le produce. En el desarrollo de estos dos personajes se perfila un juego de contrastes en el que chocan irremediabilmente. Por un lado, Don, cuyos orígenes fueron fundamentalmente pobres, mantiene oculto su desarrollo vital y personal para triunfar. Por otro lado, Pete, que procede de una familia rica de Nueva York bien conocida entre la aristocracia, Los Dykeman, mantiene su empleo gracias a los contactos y la influencia de su madre. Este equilibrio de fuerzas produce un enfrentamiento: uno quiere acabar con el otro y viceversa.



Don: Congratulations.
Don: Felicidades.

La soberbia y la hipocresía de Pete son más que evidentes.



Pete sale...



... y durante un instante se pone en escena, de nuevo, la posición de mediadora de la secretaria, situada entre ambos varones.



Peggy, cuyo suéter combina con la lámpara que hay tras de sí, cierra la puerta del despacho. Pareciera que hubiese una cierta mimesis entre el decorado del despacho y la nueva secretaria. La gama cromática de una parte del lienzo que cuelga de la pared, como del sofá, por ejemplo, también coinciden con su ropa.



Peggy: I heard you were amazing in the meeting.
Don: Fear stimulates my imagination.

Peggy: Oí que estuviste increíble en la reunión.
Don: El miedo estimula mi imaginación.

¿A qué tiene miedo Don? ¿A ser descubierto? ¿A que resulte demasiado evidente que él es humo?



El plano gran angular contrapicado devuelve al espectador una visión general que, al mismo tiempo, transmite un cierto desequilibrio. Cabe destacar los objetos vacíos que son mostrados: las sillas, los sofás, la papelera, los vasos...



Peggy: I just wanted to thank you for a great first day, and for, you know... standing up for me with Mr. Campbell.

Peggy: Tan solo quería agradecerle por un gran primer día, y por, ya sabe... alzarse en mi defensa ante el Señor Campbell.

En el plano se evidencia la relación cromática entre el conjunto de Peggy, que está situada en el centro, y diversos objetos del despacho (cuadro, lámpara). La intención podría ser, de nuevo, poner en escena las similitudes entre él y ella. Contemplamos también el lazo con el que Peggy recoge su pelo. Recordemos aquellos apuntes de Jesús González Requena que se referían al lazo: “Cuando la mujer se adorna con un lazo, se alinea en el campo simbólico del objeto, y más concretamente, del regalo. Pues saben ustedes que cuando se envuelve algo para regalo el lazo aparece como la figura final: el lazo está ahí invitando a ser desenlazado: *ábreme*, dice, *soy para tí*”³⁸⁷.



Peggy posa su mano sobre la de él. Tras sus manos destaca el intensamente blanco interfono. Ella se ofrece, de este modo, a su jefe. ¿Por qué lo hace? ¿Esta actitud de Peggy podría estar relacionada con una escena anterior en la que Joan insinuó que una de las tareas de las secretarías consiste en ser la amante del jefe? Recordemos aquél instante en el que Joan alardeó de su condición de amante:



³⁸⁷ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Edipo I. La casa en llamas”, en www.gonzalezrequena.com, 2015-2016. Enlace: <http://gonzalezrequena.com/14-2014-11-28-2-the-searchers-sublimacion/#6> . [Fecha de consulta: 06/06/2016].

Joan: He may act like he wants a secretary, but most of the time, they're looking for something between a mother and a waitress. And the rest of the time, well...

Joan: Podría actuar como si quisiera una secretaria, pero la mayoría del tiempo buscan a alguien que esté entre una madre y una camarera. Y el resto del tiempo, bueno...

Recordemos, además, que en aquél instante Peggy pudo entender que su jefa estaba insinuando que una de sus funciones como nueva secretaria consiste en ofrecerse como amante.

Volvamos a nuestra escena, justo al instante en el que Don dirige a Peggy una mirada de interrogación:



Mirada que, desde el punto de vista de la secretaria, puede ser entendida como una mirada de rechazo.



De nuevo, un plano corto de sus manos. Esta vez él separa la mano de Peggy de la suya, en un claro gesto de rechazo. Ella carece totalmente de atractivo para él porque no desprende las constelaciones imaginarias necesarias para encandilar al protagonista, que –al menos durante el inicio de la serie– busca el encuentro con el objeto prohibido, representado por sus amantes, fuera de la oficina. Trata así de mantener su perfil transgresor –ciertas fuerzas pulsionales relacionadas con su caracterización como casanova–, a cierta distancia de la agencia. Entre Don y Peggy va a desarrollarse un vínculo más propio de una relación entre el tutor (Don) y su pupila (Peggy), pues la jovencísima secretaria –también demasiado joven, inexperta, inocente y poco glamurosa para encajar en el mapa de amantes que el protagonista transita en este comienzo– trabajará codo con codo con el genio de la publicidad. Ella, de hecho, le desbancará en el futuro, ocupando su lugar, es decir, convirtiéndose, de alguna manera, en él. Las características comunes entre ambos personajes –cierto espejo del que ya hemos hablado, pues estamos ante dos profesionales que provienen de una clase social humilde y triunfarán– son demasiado intensas.



Don: First of all, Peggy, I'm your boss, not your boyfriend.

Don: En primer lugar, Peggy, soy tu jefe, no tu novio.

Pese a que los cuerpos de ambos personajes están muy próximos, las palabras de Don marcan la distancia necesaria entre ambos.



Don: Second of all, you ever let Pete Campbell go through my trash again, and you won't be able to find a job selling sandwiches in Penn Station.

Don: En Segundo lugar, si vuelves a permitir que Pete Campbell busque entre mi basura de nuevo, no podrás encontrar un trabajo ni vendiendo sándwiches en Penn Station.

Él advierte a Peggy de su error. Le avisa, además, de que su función de guardiana es fundamental. Por ello, descuidarla puede llegar a ser motivo de despido.



Peggy: He said he left his fountain pen in here. I didn't know. I hope you don't think I'm that kind of girl.

Peggy: Dijo que se había dejado su pluma aquí. No lo sabía. Espero que no pienses que soy ese tipo de chica.

Peggy utiliza la misma expresión que utilizó el doctor en una escena anterior...



Dr. Emerson: I'll warn you now, I will take you off this medicine if you abuse it.

Peggy: I understand, Dr. Emerson. I really am a very responsible person.

Dr. Emerson: Te lo advierto, te quitaré esta medicina si abusas.

Peggy: Lo entiendo, Dr. Emerson. Realmente soy una persona muy responsable.

... cuando advirtió a Peggy de la necesidad de utilizar las píldoras anticonceptivas de forma responsable.



Dr. Emerson: Well, I'm sure you're not that kind of girl. Now, Joan... I'm just kidding along here. You can get dressed.

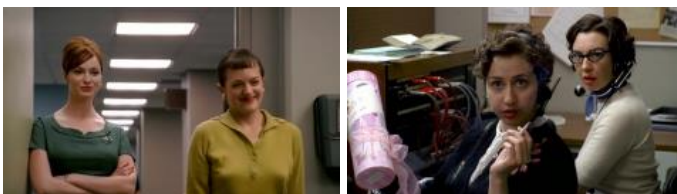
Dr. Emerson: Bueno, estoy seguro de que no eres ese tipo de chica. Ahora, Joan... Sólo estoy bromeando. Puedes vestirme.

Las relaciones amorosas y los motivos de despido han sido traídos a colación en esta conversación, lo que se relaciona con una de las afirmaciones de Joan. Según insinuaba la jefa de secretarías en una escena anterior, “no interesar” al jefe es motivo de despido. El carácter sexual de este “interés” parecía implícito en su mensaje:



Nanette: Who does she work for?

Nanette: [a Joan y refiriéndose a Peggy] ¿Para quién trabaja?



Joan: Don Draper.

Joan: Don Draper.

Marge: They got rid of Eleanor?

Marge: ¿Se sacaron de encima a Eleanor?



Joan: She moved on. Draper wasn't interested.
Joan: Ella siguió adelante. Draper no estaba interesado.

Joan insinúa que para ser la secretaria de Don hay que ser también su amante. Y además, si él no está interesado en la secretaria, ésta es despedida. Para Don, sin embargo, descuidar las funciones de guardiana es el verdadero motivo de despido. Él sabe que está en juego su intimidad y su privacidad que bien claramente se relacionan con ese pasado secreto al que nos hemos referido. De hecho, en el capítulo once Pete conseguirá acceder de nuevo.



En ese preciso instante entrará el mensajero que, confundiendo a Pete por Don, entregará al joven ejecutivo un paquete que contiene fotos del pasado del protagonista en las que se revela su falsa identidad.



Pete averiguará, así, el pasado oculto del protagonista.



Es decir, esa identidad vacía, que es la de un muerto, que tan claramente se pone en escena al mostrar explícitamente la silla vacía de Don ante el paquete que ha de desvelar su secreto.

Volvamos a la escena protagonizada por Don y Peggy. Ella, como ya hizo él, también interroga a Don con su mirada.



Don: Of course not.
Don: Por supuesto que no.

“¿Por qué me habrá rechazado? ¿Es un hombre fiel a su esposa o no soy suficientemente hermosa?”, piensa Peggy.



Es bien palpable, al mismo tiempo, el dolor que recorre sus miradas. Él no se esperaba este ofrecimiento y, al mismo tiempo, le duele no poder ofrecer a ella lo que desea. Ella, sin embargo, no esperaba este rechazo.



Don: Go home. Put your curlers in. We'll get a fresh start tomorrow.
Don: Ve a casa. Ponte tus rulos. Empezaremos de nuevo mañana.

La capacidad para olvidar y empezar de nuevo es bien definitoria del protagonista. Es, de algún modo, la historia de su vida.

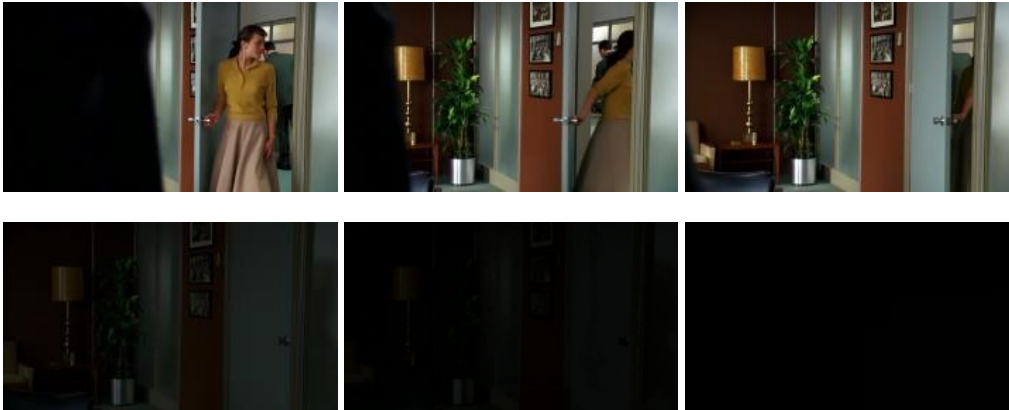


Ella no pronuncia ni una palabra, ya que, probablemente, está al borde del llanto. Contemplamos, una vez más, el lazo de Peggy.



Don: Oh. And, Peggy, I need you to place a call.
 Don: Oh. Y, Peggy, te necesito para que hagas una llamada.

Ella está visiblemente defraudada, pues en vez de hacer una llamada, desearía hacer otra cosa.



Un fundido a negro marca el final de la escena. Esta puerta cerrada advierte de que los límites entre Don y Peggy, en lo que se refiere a las relaciones amorosas, están completamente definidos, cerrados. Son imposibles.

22. “Puede contarle a su jefe que me cautivó”

La escena se inicia con un plano vacío —ningún personaje está presente en él.



En su composición, deliberadamente asimétrica, destacan volúmenes y formas que contrastan entre sí —la columna recta, las paredes cubiertas de piel de cebra y las formas rectangulares que ocupan el techo.



Como ocurría en la primera escena, el movimiento de la cámara se apoya en el camarero que camina hacia el interior del restaurante.



Los personajes protagonistas, Don y Rachel, aunque en este instante son casi imperceptibles, ya están presentes en la parte izquierda del plano, al fondo.



La cámara realiza un movimiento de retroceso para centrarse en ellos. Estamos, de nuevo, en el Lenox Lounge, esta vez en la Sala Zebra.



Camarero 1: For the lady, a special Mai Tai,
Camarero 1: Para la dama, un Mai Tai especial,

El camarero sirve a Rachel un *cocktail* a base de ron y lima. Ella está directamente asociada al estampado de cebra que cubre la pared que hay a sus espaldas.



Camarero 1: and one whiskey neat.
Camarero 1: Y un whisky solo.

Para él, un whisky. Estamos en el mismo club en el que vimos por primera vez a Don, quien pide, de nuevo, su bebida favorita. El factor de la repetición está presente en la escena.



Rachel: So... you're going to ply me with drinks and convince me what a terrible mistake I'm making.
 Rachel: Así que... va a atiborrarme con copas y convencerme del terrible error que estoy cometiendo.

Mientras bebe, Rachel fija su mirada en Don. Además, ella continúa imponiendo su táctica, consistente en provocar al protagonista.



Don: That is quite a drink.
 Don: Esa es una gran copa.

Él utiliza la ironía. Así, consiguen, por el momento, mantener una cierta distancia.



Rachel: You got in trouble, didn't you?
 Rachel: ¿Está metido en problemas, no?

Las provocaciones de Rachel van más allá. Ella se enorgullece al pensar y verbalizar que ha metido en problemas a Don. De hecho, le divierte la situación.



Don: I shouldn't have lost my temper, and I certainly shouldn't have treated you: like anything less than a client.
 Rachel: Apology accepted.

Don: No debí perder los nervios, y claro, debí haberle dado el trato que merece todo cliente³⁸⁸.

³⁸⁸ Cf. WEINER, Matthew, *Mad Men*. Temporada 1, (Lions Gate, EE.UU., 2007), DVD, óp. cit.

Rachel: Disculpas aceptadas.

La rapidez con la que Rachel acepta las disculpas, así como la sonrisa que se dibuja en su rostro en este instante, confirma la sobreactuación que ella estaba llevando a cabo, es decir, la estrategia bien ensayada que estaba poniendo en escena.



Don: So you understand.

Don: Así que lo entiende.

Tanto es así, que él se sorprende.



Mientras Don busca un paquete de cigarros en el bolsillo interior de su chaqueta, el camarero trae un cenicero vacío. El modo de sujetarlo recuerda a aquél cocktail-araña que estaba dispuesto entre Don y Rachel durante su primer encuentro:



A continuación, el camarero sustituye el cenicero que ya estaba colocado en la mesa por el nuevo, que va estar situado durante la escena entre ambos personajes.



Rachel: Now I do.

Rachel: Ahora lo entiendo.

El empeño por intercambiar ceniceros tiene que ver con la necesidad de explicitar la presencia de este cenicero que, como adelantábamos en escenas anteriores, simboliza el vacío.



Don ofrece a Rachel uno de sus cigarros, que ella acepta.



Rachel: It was, uh, refreshing, really.
 Rachel: Fue, uh, refrescante, en realidad.

Pero antes de fumárselo, ella debe colocarle el filtro protector al que la mirada del espectador no puede acceder en este instante porque el vaso de whisky está situado justo ante los dedos de la joven ejecutiva, cerca del cenicero vacío. Un filtro que, por cierto, sí pudimos contemplar en detalle durante su primer encuentro:



A continuación, Don enciende sus cigarros con la misma llama.



Rachel: I mean, actually hearing all the things I always assumed people were thinking.
 Rachel: Quiero decir, escuchar de verdad todas las cosas que siempre asumí que la gente estaba pensando.

Ella reconoce que le gusta el estilo de Don, su sinceridad y su impetuosa forma de actuar.

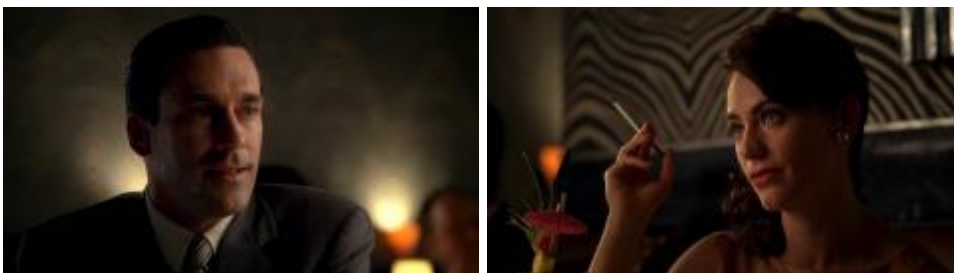


Don: Well, I'm not really as bad as all that.
 Don: Bien, en realidad no soy tan malo como eso.



Don: I was under a lot of pressure. Another account.
 Don: Estaba bajo mucha presión. Otra cuenta.

Los planos son ahora más cortos. Así, se pone en escena la intensificación de sus miradas, ya que el juego erótico va a estar en el centro de la escena. Él inclina su cuerpo hacia ella.



Don: Doesn't really matter.
 Don: No importa en realidad.

Sus ojos brillan. Una luz que proviene de contracampo ilumina una parte del rostro de Don. La otra parte se mantiene más oscura. Al fondo, dos lámparas encendidas componen el aura del protagonista.



Rachel: No, it doesn't.
 Rachel: No, no importa.

Ella adopta una actitud provocadoramente seductora.



Él percibe esta actitud en ella. ¿Le parece excesiva?



Don golpea suavemente su vaso de whisky, al tiempo que lo mueve de forma circular. Se trata de un movimiento que recuerda al del ventilador que aparecía en la cabecera.



El protagonista toma la palabra. Esta vez, del mismo modo que la cámara se ha distanciado de los personajes, él va a distanciarse del tono seductor.



Don: So, without making things worse, can I ask you a personal question?
Rachel: Don't you want to get a second drink in me first?

Don: Entonces, sin hacer las cosas peores, ¿puedo hacerle una pregunta personal?
Rachel: ¿No quiere que me tome una segunda copa primero?

Pero ella aún no lo sabe, por lo que explicita que en esta cita, las bebidas están destinadas a seducirla, a relajar el tono. A estas copas también habría que añadir el ambiente oscuro del club, junto a la mirada del protagonista, dos elementos de seducción que, en un principio, están funcionando.



Don: Why aren't you married?
Don: ¿Por qué no está casada?



A ella le duele la pregunta de Don, ya que antes de contestar reconocemos una cierta tristeza en su mirada.



Rachel: Are you asking what's wrong with me?
Rachel: ¿Insinúa que tengo algún problema?³⁸⁹

Por ello, contesta, de nuevo, a la defensiva. Se combina durante la escena la provocación y la seducción.



Don: It's just that you're a beautiful, educated woman. Don't you think that getting married and having a family would make you happier than all the headaches that go along with... fighting people like me?

Don: Es tan solo que usted es una mujer bella y educada. ¿No cree que casarse y tener una familia Le haría más feliz que los dolores de cabeza que van con pelear con gente como yo?

Él sujeta su vaso con las dos manos. O, quizá, se sujeta a su vaso.



³⁸⁹ Cf. WEINER, Matthew, *Mad Men*. Temporada 1, (Lions Gate, EE.UU., 2007), DVD, óp. cit.

Ella mira hacia otro lado y respira profundamente antes de contestar.



Rachel: If I weren't a woman, I would be allowed to ask you the same question. And if I weren't a woman, I wouldn't have to choose between putting on an apron and the thrill of making my father's store what I always thought it should be.

Rachel: Si no fuera una mujer, estaría autorizada a hacerle la misma pregunta. Y si no fuera una mujer, no tendría que elegir entre ponerme un delantal y la emoción de hacer de la tienda de mi padre lo que siempre he creído que debería ser.

Se expresa con cierto hartazgo, como si estuviese cansada de contestar a esa pregunta, como si, quizá, se sintiera un poco amenazada. Apela a la igualdad, ideal de una nueva ola feminista que, ya lo hemos comentado anteriormente, va a surgir durante esta época.



Don: So that's it. You won't get married because you find business to be a thrill.

Don: Así que eso es. No te casarás porque te parece que los negocios son emocionantes.

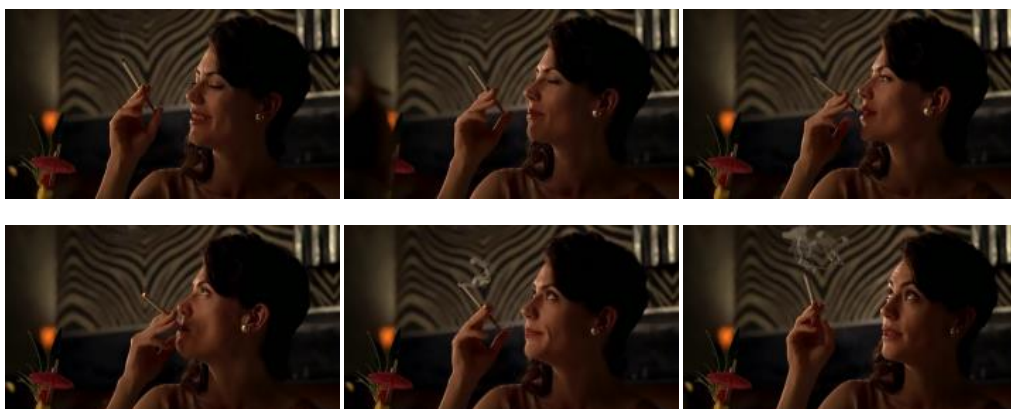
Él no puede tomarse en serio esta respuesta. Mientras habla, continúa moviendo su vaso.



Rachel: That and...

Rachel: Eso y...

En la expresión de Rachel es posible apreciar cierto rubor, ya que va a traer a colación, de nuevo, el juego erótico que hay entre ambos.



Pero antes fuma una calada y mira al techo.



Rachel: I've never been in love.

Rachel: Nunca he estado enamorada.

Tras confesar que nunca ha estado enamorada, Rachel mira a Don.



En esta mirada se puede leer, de nuevo, la provocación seductora de ella: “¿Quizá podría enamorarme de ti?”.



Don: She won't get married because she's never been in love. I think I wrote that once to sell nylons.

Don: Ella no se ha casado porque nunca ha estado enamorada. Creo que eso lo escribí una vez para vender medias.

Él ironiza y aparenta no tomarse en serio sus respuestas, lo que forma parte del juego de seducción.



Rachel: For a lot of people, love isn't just a slogan.

Rachel: Para mucha gente el amor no es solo un eslogan.

Ella conoce el juego en el que ambos participan.



Don: Oh, you mean love.
Don: Oh, se refiere al amor.



Don: You mean the big lightning bolt to the heart where you can't eat and you can't work and you just run off and get married and make babies. The reason you haven't felt it is because it doesn't exist. What you call love was invented by guys like me to sell nylons.

Don: ¿Al relámpago en el corazón que te impide comer y trabajar y que nos impulsa a unirnos y casarnos y a tener hijos? No lo ha sentido porque no existe. Lo que usted llama "amor" fue inventado por tipos como yo para vender medias³⁹⁰.

Es posible percibir en las palabras de Don una combinación de desencanto y cinismo muy publicitaria.



Rachel: Is that right?
Rachel: ¿Eso es cierto?

Don: I'm pretty sure about it.
Don: Estoy bastante seguro acerca de ello.

Ella responde irónicamente.



³⁹⁰ Cf. WEINER, Matthew, *Mad Men*. Temporada 1, (Lions Gate, EE.UU., 2007), DVD, óp. cit.
293

Don: You're born alone, and you die alone, and this world just drops a bunch of rules on you to make you forget those facts, but I never forget.

Don: Naces solo y mueres solo, y este mundo tan sólo deja caer un montón de reglas sobre ti que hacen que olvides esos hechos, pero yo nunca olvido.

El personaje habla muy en serio sobre sí mismo y en lo que sigue se define.



Don: I'm living like there's no tomorrow...

Don: estoy viviendo como si no hubiera un mañana...



Don: because there isn't one.

Rachel: I don't think I realized it until this moment, but it must be hard being a man, too.

Don: porque no lo hay.

Rachel: No me había dado cuenta hasta este momento, pero también debe ser duro ser un hombre.

Rachel continúa con su tono irónico.



Don: Excuse me?

Don: ¿Disculpe?

Rachel: Mr. Draper...

Rachel: Señor Draper....

Don: Don.

Don: Don

Él pretende ahora acercarse a ella y trata de dejar atrás el tratamiento protocolario.



Rachel: Mr. Draper,

Rachel: Señor Draper,

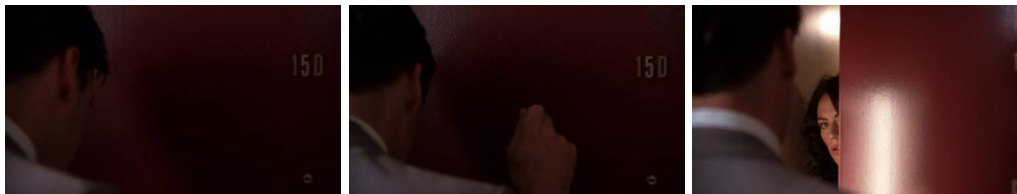
Pero ella no está por la labor.



Rachel: I don't know what it is you really believe in, but I do know what it feels like to be out of place, to be disconnected, to see the whole world laid out in front of you the way other people live it. There is something about you that tells me you know it, too.

Rachel: No sé qué es en lo que realmente cree, pero sé lo que se siente al estar fuera de sitio, al estar desconectada, al ver todo el mundo desplegado en frente de uno de la manera en que otras personas lo viven. Hay algo acerca de usted que me dice que usted también lo sabe.

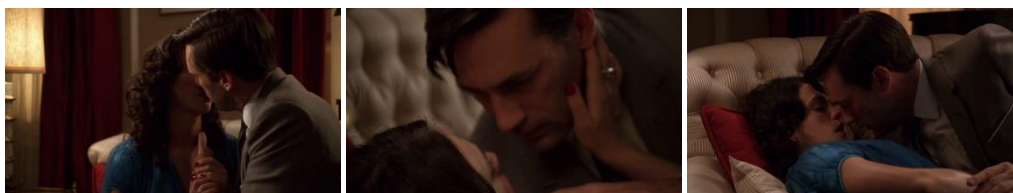
Rachel nombra una verdad sobre Don: de algún modo, él está desconectado, desclasado, fuera de lugar. Ella, por su condición de mujer en un mundo de hombres, también lo está. Ambos personajes están desplazados en sus respectivos mundos. Por ello, existe una cierta relación en espejo entre ellos. Uno puede reconocerse en el otro y viceversa. El propio protagonista explicitará este espejo –a través de una importante característica común– en una escena del décimo capítulo de la primera temporada:



Una escena que se inicia cuando él está, de nuevo, confrontado a la puerta de su amante, tal y como ha ocurrido en la segunda escena de este primer capítulo.



El modo de filmar a Don ante la puerta de sus amantes es bien similar. En ambos casos, nos encontramos ante un plano corto en el que el rostro del protagonista es vetado (o casi vetado) al espectador. Al mismo tiempo, la puerta ocupa una gran parte del plano.



Tras su primer encuentro amoroso...



Don: You told me your mother died in childbirth. Mine did, too. She was a prostitute. I don't know what my father paid her, but when she died, they brought me to him and his wife. And when I was 10 years old, he died. He was a drunk who got kicked in the face by a horse. She buried him and took up with some other man, and... I was raised by those two sorry people.

Don: Me contaste que tu madre murió al dar a luz. La mía también. Era una prostituta. No sé si mi padre pagó por ella, pero cuando murió, ellos me llevaron con él y su mujer. Y cuando yo tenía diez años, él murió. Estaba borracho y un caballo le dio una coz. Ella le enterró y después se juntó con otro hombre, y... a mí me criaron esos dos miserables.

... Don confiesa a su nueva amante que su madre también murió en el parto, cuestión que acerca las experiencias vitales de ambos personajes. Pero él nombra, además, otro dato que va a resultar todavía más relevante: el hecho de que su madre fuese prostituta. Ahora, el drama de la prostitución se sitúa en el centro del personaje, pues cuando la mujer es intercambiada por dinero, es, al mismo tiempo, vaciada de identidad. El dinero es un signo vacío, puro valor de cambio que, a diferencia de otros signos –los objetos, por ejemplo, pueden tener biografía–, no puede convertirse en palabra, por ello vacía la identidad de la mujer que es intercambiada por él. Así, el protagonista, en tanto que es hijo de una prostituta, puede ser reconocido igualmente como hijo de nadie o, dicho de otro modo, hijo de cualquiera³⁹¹. Esta aproximación a la psique de Don es puesta en escena a través de un acercamiento de la cámara a su cabeza.

Volvamos a nuestra escena. Él duda ante la intuición de Rachel, que comienza a percibir la existencia de aspectos comunes en ambos personajes, y, además, verbaliza una dubitativa respuesta:

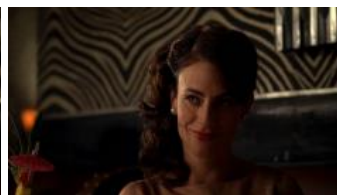
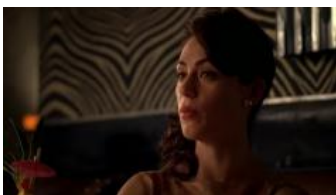


Don: I don't know if that's true.
Don: No sé si esto es verdad.

³⁹¹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Edipo III. El hijo”, en Seminario de doctorado de Jesús González Requena, 2017, [Seminario inédito].



Don: You want another drink?
Don: ¿Quiere otra bebida?



Rachel: No. But you can tell your boss that you charmed me.
Rachel. No. Pero puede decirle a su jefe que me cautivó.

La respuesta de Rachel debe entenderse, de nuevo, de manera irónica. A ella, él le interesa, por ello no juega el juego de la seducción menos que él. Además, hay entre ellos una batalla de poder. Al mismo tiempo, ella declina la invitación, a la vez que verbaliza el éxito de la estrategia seductora puesta en marcha por Don. Una estrategia seductora, la utilizada por el protagonista, cuyo límite es muy difícil definir. Percibimos ambigüedad de planos entre la seducción publicitaria y la erótica. ¿Dónde acaba la seducción del publicitario y dónde comienza el juego erótico?



Esta vez, ella se levanta primero. Él parece paralizado.



Don: So I guess we'll be seeing each other again.
 Don: Así que supongo que nos veremos de nuevo.



Rachel: I'll be back in the office Monday morning, for a real meeting.
 Rachel: Volveré el lunes por la mañana a la oficina, para una reunión de verdad.

Don: I'd like that.
 Don: Me gustaría eso.

Ella concede una nueva cita.



Tal y como finalizaba la primera escena, Don observa. Esta vez a Rachel, quien se dirige a la puerta del restaurante. Él, paralizado, situado en el centro del plano, contempla los andares de su nueva clienta.

23. Un triste camino a casa

Un cristal mojado y empañado sugiere lágrimas de tristeza, lo que aporta un elemento melodramático a la escena que va a comenzar.



A continuación, la cámara realiza un movimiento ascendente y, como consecuencia, las indeterminadas formas que predominaban en el plano quedan atrás.



Contemplamos el torso del protagonista, instantes antes de acceder al perfil de su rostro, visiblemente preocupado.



Una vez finalizada su jornada de trabajo, Don va a su casa en tren.



Fijémonos durante un instante en el gesto que se dibuja en su rostro. Pareciera que volviese a su casa angustiado, apenado, disgustado. De nuevo, un obstáculo –la ventana empañada– ha sido dispuesto entre la mirada del espectador y el protagonista, lo que recuerda a uno de los rasgos manieristas que mencionábamos al inicio del piloto, cuando un cristal con motivos *art déco* dificultaba al espectador contemplar el interior del Lenox Longe.



Esta vez, la distancia entre el espectador y el protagonista podría estar relacionada con la dificultad que encontramos para acceder al interior de Don.



La cámara se adentra en las oscuridades de este sombrío tren, mientras suena en la banda sonora la canción “Caravan”, interpretada por el arreglista musical, compositor y pianista Gordon Jenkins³⁹². La lúgubre atmósfera del tren conecta con la pequeña estación ferroviaria de Ossining, que será mostrada en el siguiente plano.

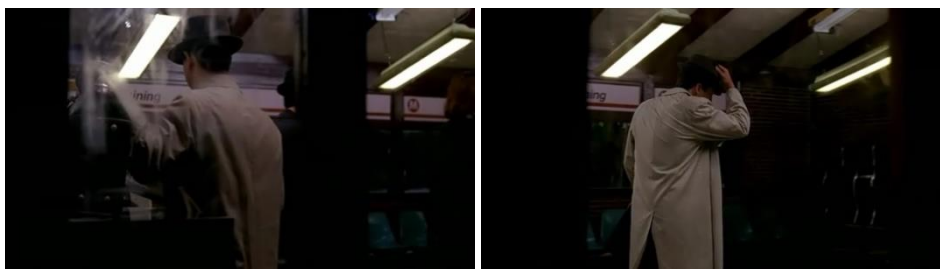


Primero observamos a un personaje absolutamente desconocido para el espectador, que parece esperar a alguien en la estación. Nos fijamos en este personaje anónimo porque es muy similar a Don. El espectador podría, incluso, confundirse y pensar, durante unos segundos, que está ante el protagonista. En este caso, se trataría de una confusión que apenas se sostendría durante unos segundos, ya que, a continuación, es posible contemplar a Don a través de un travelling de seguimiento.



El protagonista, filmado desde una cierta distancia, se dirige a la puerta de la estación. Resulta más lejano para la mirada del espectador que aquél personaje desconocido en el que nos fijábamos anteriormente.

³⁹² El tema “Caravan” es un estándar de jazz compuesto por Juan Tizol e interpretado por primera vez por Duke Ellington en 1936.



Prestemos atención a estos personajes: a la izquierda está el personaje desconocido y a la derecha, Don. La indumentaria del personaje desconocido (sombrero negro y gabardina gris), su pelo, su maletín y su figura son iguales que las del protagonista. Su similitud es tan notable que parecen, de hecho, el mismo personaje³⁹³. De este modo, se sugiere implícitamente una referencia a la alienación.



Una ligera panorámica de la cámara sitúa al espectador en el umbral de la pequeña estación de Ossining. Pareciera que la cámara esperase a que Don saliese por la puerta y se adentrase en la atmósfera lluviosa y melancólica que le espera.



El protagonista sale de la estación y camina hasta su coche. La cámara le sigue una vez más, pero mantiene una distancia tan prudente que apenas podemos afirmar con seguridad que se trate del personaje. Podría ser, de hecho, un doble. La lluvia y la atmósfera nocturna configuran la confusa representación.

³⁹³ La estética que predomina en este instante está próxima a ciertos lugares comunes del film de espías, donde reina el espejismo y abundan los agentes dobles.



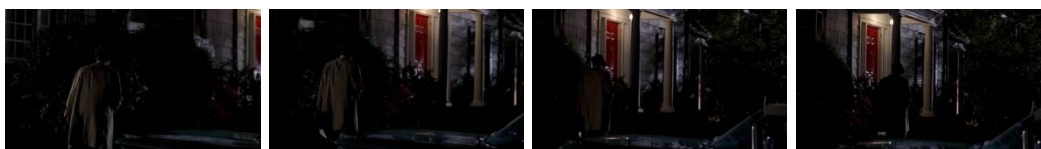
Ahora, la cámara está situada prácticamente en el suelo, como si estuviese apoyada en el césped del jardín de los Draper. Pareciera, además, que esperase la llegada de Don. Por ello, cuando el protagonista para su coche, la cámara realiza un movimiento de seguimiento. A través de las localizaciones de la cámara nos adelantamos a los movimientos de Don. Es la cámara la que en ocasiones guía al espectador, al que sitúa un paso por delante del protagonista. Lo que significa que este camino es familiar, reiterativo y, por ello, lo llevará a cabo a menudo. Este camino será también un motivo de conflicto entre Don y Betty, pues ella se preguntará en distintas ocasiones por qué él no vuelve por la noche a casa. Por qué, al fin y al cabo, no recorre este camino para reunirse con su familia.



Don para su coche y el movimiento de la cámara cesa.



En el preciso instante en el que Don sale del coche, la cámara, de nuevo, le sigue. Mantiene una cierta distancia, haciendo gala de un palpable recato.



Don se acerca con paso lento hacia su hogar, cuya puerta destaca, en primer lugar, por estar custodiada tras dos columnas de color blanco, como si fuera una suerte de templo o santuario. En segundo lugar, esta puerta se sitúa en la gama cromática del rojo intenso y pasional –podría, de hecho, hacer referencia a lo pulsional–, lo que contrasta con los colores que predominan en el plano. La noche, la lluvia, la música, la indumentaria de Don y el modo de filmar este camino son elementos que, junto a la puerta roja intensamente iluminada, crean una atmósfera de misterio.

24. Don, un cuerpo acéfalo en el universo de Betty

Don llega a su casa.



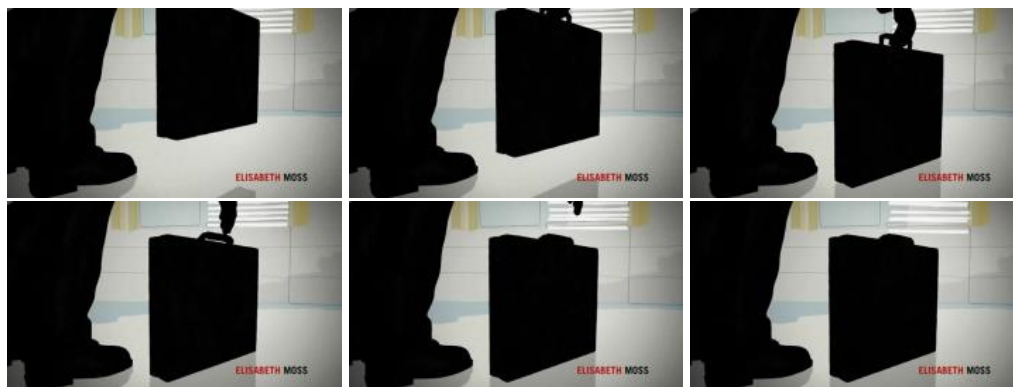
De nuevo, como si su rostro estuviese vetado, el espectador solamente puede acceder a contemplar su cuerpo. A estas alturas, pareciera que estuviésemos ante un personaje cuyo cuerpo deviene, en ocasiones, acéfalo. Si atendemos a la configuración del plano, Don se sitúa en la zona más oscura de la entrada a la casa. En la parte central vemos el extremo del pasamanos de la escalera que tiene forma de espiral, una línea curva típica del arte manierista³⁹⁴. En uno de los laterales del plano, observamos una barandilla. Llama la atención el aspecto desolado de la entrada del hogar de los Draper, como si faltase algo en este recibidor, es decir, como si hubiera un espacio vacío que reclamase ser rellenado. La posición de la cámara, como de vista de pájaro, es acentuadamente picada. Está colocada en el primer piso de la casa, donde, como veremos a continuación, se encuentra su esposa.

A continuación, Don apoya su maletín en el suelo. Ambos –el protagonista y su maletín– están sumidos en la oscuridad.



Sin dilación, cesa la música jazz que suena en la banda sonora³⁹⁵. Este momento recuerda a un instante de la cabecera en el que la figura negra apoya su maletín en el suelo.

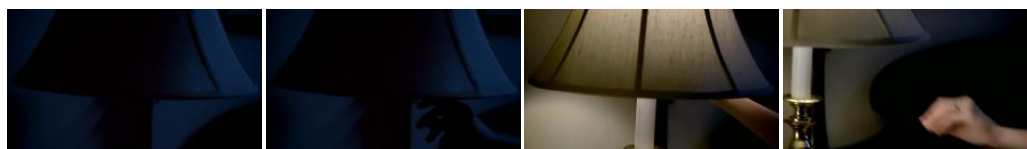
³⁹⁴ La espiral es “una de las formas emblemáticas del repertorio formal del arte manierista que se extendiera por Europa en la segunda mitad del siglo XVI, una vez que el sistema de representación clásico renacentista había comenzado a tambalearse”. En el ámbito del análisis fílmico, Basilio Casanova Varela ha resaltado el carácter manierista de *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959) y ha nombrado la espiral como “una de las figuras mayores del cine de Hitchcock –y también, por tanto, del cine manierista”. Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, óp. cit., p. 30. Cf. CASANOVA VARELA, Basilio, *Leyendo a Hitchcock*, óp. cit., p. 161.



El reflejo de los zapatos negros y del maletín, filmados a través de un plano corto, confirma que la superficie sobre la que camina esta figura, que representa a Don, crea un efecto de espejo reluciente. Nos hallamos ante un lugar, como subrayábamos anteriormente, sin firmeza, alejado de lo real y próximo a lo imaginario. Como si el fondo de la imagen fuese un espejo, y por tanto, estuviésemos ante “apariencia de apariencia”³⁹⁶. En esta superficie hueca se suceden, a un ritmo estable, los títulos de crédito de la serie. Se inscriben además, en dos colores que imponen un acusado juego de contrastes: el rojo y el negro. El nombre de la actriz que interpreta el papel de Peggy (Elisabeth) en rojo y su apellido (Moss) en negro.

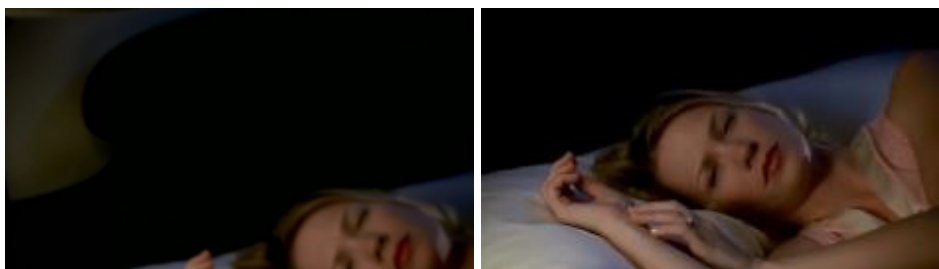
El acto de dejar el maletín en el suelo induce a poner en relación dos espacios fundamentales del personaje protagonista y de la serie: el laboral o profesional y el doméstico o familiar. El maletín, ese objeto que acompaña a Don en el camino a casa y al trabajo, matiza el contraste y también la conexión entre ambos lugares. El hecho de presentar al personaje protagonista en esta cabecera a través de una imagen animada puede apuntar hacia la simulación. Es decir, la representación de Don a través de una figura animada en su despacho podría simbolizar la máscara que utiliza el personaje para triunfar como genio de los eslóganes. Pero esta diferencia de tratamiento entre la cabecera y el resto de la serie no significa que la ausencia de solidez que el protagonista encuentra en su profesión, sí esté presente en su vida familiar. De hecho, durante los primeros capítulos de la serie se comienza a dibujar la dificultad que encuentra el personaje a la hora de anclarse también en el espacio familiar y de reconocerlo como propio.

A continuación, se presenta al espectador el universo de Betty, quien despierta de su sueño. Ella representa la casa y la familia.



Enciende la lámpara que está situada en su mesita de noche.

³⁹⁶ Siguiendo a Jesús González Requena en su análisis de diversos films de Douglas Sirk, “el espejo [...] es el lugar sin espacio –y sin densidad– por excelencia: los espacios que en él se muestran no le pertenecen, son tan sólo espacios reflejados. Poco nos importa, entonces, su superficie brillante o el mercurio que recubre su cara posterior: el espejo niega su materialidad para constituirse en el lugar donde los objetos y los espacios se reflejan y donde los sujetos... comienzan a constituirse”. Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Douglas Sirk. La metáfora del espejo*, Madrid, Ediciones Cátedra, [1987] 2007, p. 20.



El hecho de presentar a Betty tumbada en la cama, dormida o casi dormida, pues se encuentra entre el sueño y la vigilia, podría subrayar la existencia y la importancia de un mundo de sueños y fantasías en la realidad de este personaje. Unas fantasías susceptibles de contener una significación especial, así como un sentido oculto. En el día a día de este personaje las fantasías cobrarán un gran protagonismo, pues en su vida como esposa de Don, ama de casa y madre, se revela desde el inicio una insatisfacción latente. Por lo tanto, el primer dato relacionado con este personaje femenino es la insatisfacción.



En la imagen se acentúa el gesto de preocupación de Betty que a altas horas de la noche espera en la cama a su marido, quien, de nuevo, llega tarde a casa desde el trabajo.

Por otra parte, también llama la atención el contraste entre la neta oscuridad en la que está instalado Don al entrar en su casa, con respecto a la iluminación intensa que aporta Betty. Luminosidad que, combinada con las sábanas blancas y el camisón rosa pastel y dorado, a conjunto con sus también dorados cabellos, crea una atmósfera de ensueño. Su anillo de compromiso de oro blanco es la guinda que completa el retrato de una protagonista femenina que parece un icono de perfección. El predominio de los tonos dorados trae de nuevo a colación el *glamour* al que hacíamos referencia en la primera escena de este capítulo piloto. Pues esta protagonista también comparece como símbolo de una época glamurosa. Betty, en sus funciones de ama de casa y madre, cuida hasta el mínimo detalle, consiguiendo definir, tanto en ella misma como en su entorno, una estética en la que predomina el *New Look*³⁹⁷.

³⁹⁷ El *New Look* (“nuevo aire”) fue un estilo creado por Christian Dior en 1947 que revolucionó el mundo de la moda. Sus confecciones incluían cinturas de avispa, faldas amplísimas y siluetas con forma de reloj de arena. Cf. SANTIAGO, Gimeno, “El arte de la exactitud”, en VV.AA., *Guía de Mad Men. Reyes de la Avenida Madison*, Madrid, Capitán Swing, 2009, p. 304.



Betty: I called the office. They said you'd left.
 Betty: Llamé a la oficina. Dijeron que saliste.

Durante unos segundos Betty aparta la mano de su rostro y así el espectador consigue ver con claridad su expresión y su mirada. Rostro frío e inexpresivo, y al mismo tiempo bello, el que reconocemos en Betty. Sus labios son rojos y sensuales. Una frialdad, la de este personaje, que, combinada con su cabello rubio, recuerda a los personajes femeninos que protagonizan los films de Alfred Hitchcock. La luz que proviene del contracampo ilumina su cuerpo y su rostro, sin alcanzar el fondo profundamente negro que le rodea.



Madeleine y Betty, como podemos comprobar en los anteriores fotogramas –el primero extraído del film *Vértigo* y el segundo del noveno capítulo de *Mad Men*– hacen gala de una belleza excepcional, y comparten un sentido de la elegancia y la sofisticación capaces de fascinar a los protagonistas masculinos que transitan estos textos audiovisuales.



Ambas parecen, además, estar cubiertas por un halo de melancolía.



Si comparamos al personaje de Betty con el de Grace Kelly en *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954), las similitudes son más evidentes: misma mirada, mismo peinado y mismo atuendo (una camisa) pero de distinto color. Existe incluso un gran parecido en el gesto que llevan a cabo para caracterizar a sus respectivos personajes, pues la esposa de Don está explícitamente inspirada en la popular actriz, convertida posteriormente en Princesa de Mónaco³⁹⁸. Esta inspiración a la que nos referimos es explicitada en el noveno capítulo de la primera temporada, cuando Betty conoce a Jim Hobart, representante de McCann Erickson, la agencia que compite con Sterling Cooper.



Jim: Anybody ever tell you you're a dead ringer for Grace Kelly?
 Betty: They used to.

Jim: ¿Alguna vez te dijo alguien que eres la viva imagen de Grace Kelly?
 Betty: Solían decírmelo.

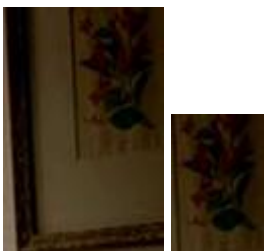
En su intento de galantear a la protagonista, este hombre de negocios afirma que ella es el vivo retrato de Grace Kelly.

Volvamos al primer encuentro entre Don y Betty.



Al anterior plano corto de Betty le sigue uno general. La cámara está situada aproximadamente a la altura de la cama y la cadera de Betty; su sexo, por tanto, está en el centro del plano. Pareciese que de su cadera surgiese el pie de la lámpara de mesa. Los travesaños verticales de la cama, tanto en la parte derecha como en la izquierda del plano, encuadran esta escena matrimonial.

³⁹⁸ Jesús González Requena también subrayó el hecho de que el personaje de Betty Draper está inspirado en la actriz Grace Kelly en su análisis de la cabecera de *Mad Men*. Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Crónicas del vacío”, óp. cit., p. 26.



En la pared, sobre el cabecial de la cama, cuelga un cuadro cuyo motivo principal son los pájaros. Aves, que, de acuerdo con las investigaciones de González Requena, aparecen en todos los films de Hitchcock, y que representan las pulsiones, energía que tiene que encontrar un modo de ser canalizada³⁹⁹. Tras Betty se inscriben, por tanto, sus pulsiones representadas por los pájaros. Don, sin embargo, está confrontado a ellas. Por lo demás, es probable que, tras el primer visionado de *Mad Men*, el espectador no recuerde haber visto este cuadro durante el piloto. Pues, mientras que este capítulo se grabó en Nueva York, el resto de la primera temporada fue filmado en la ciudad de Pasadena, en el condado de Los Ángeles (California). Por tanto, a partir del segundo capítulo la habitación de Betty y Don se situará en una localización distinta, aunque muy parecida, y este cuadro no volverá a aparecer tras el cabecial de la cama. Los cuadros con pájaros, sin embargo, serán mostrados a menudo como elemento singular de la puesta en escena.



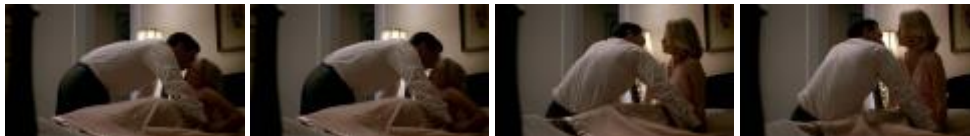
De nuevo, la cabeza de Don está fuera de plano y, como consecuencia, su rostro queda provisionalmente oculto. El protagonista comparece de forma insistente como cuerpo acéfalo. Como ya dijimos, pareciera que su cuerpo estuviese en la habitación pero surgiese una duda acerca de dónde se encuentra su mente. Se trata de un procedimiento mayor de la serie, un recurso a través del cual se impide constantemente que el espectador acceda a la mirada de este protagonista oscuro, que retiene información que queremos y no queremos saber. No sabemos por tanto qué tiene él en la cabeza con respecto a ella y así se pone en escena, una vez más, uno de los aspectos definitorios del protagonista: no se sabe dónde está él.

Descubrimos, en este instante, la estructura en espejos de este piloto: Don ha entrado dos veces en la habitación de una mujer (primero en la de Midge y ahora en la de Betty); dos escenas han sido filmadas en el Lenox Longe; dos escenas de transición nos han situado en la Avenida Madison; y dos reuniones han tenido lugar en la agencia Sterling Cooper (con Rachel y con los *Lucky Strike*). A su vez, un juego de oposiciones extremas ha recorrido esta estructura. Por un lado, las escenas de transición han sido filmadas a través de un plano cenital y uno nadir respectivamente, lo que, como subrayábamos, ofrece al espectador dos puntos de vista opuestos: el de alguien que ha caído (o está muy próximo a la caída) y el de quien mira desde las alturas.

³⁹⁹ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “La Mujer, los Pájaros y las Palabras (*The Birds*, Hitchcock, 1963)”, en *Trama Y Fondo. Lectura y Teoría del Texto*, nº 10, 2001.

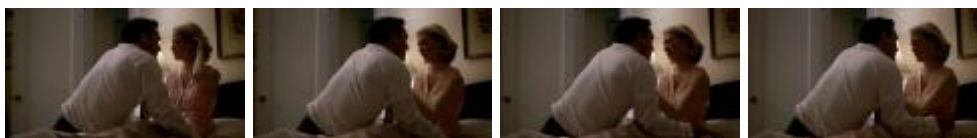
Por otro, como señalábamos, tanto los personajes de Joan y Peggy, como los de Roger y Don – que han sido presentados en pareja–, forman pares antitéticos que en última instancia, devienen las dos caras de una misma moneda, sugiriendo la sistemática de la inversión en espejo.

Volvamos ahora a la escena que nos ocupa:



Don: I didn't want to bother you. It's no bother.
Don: No quería molestarte. No es molestia.

Don se agacha y besa a Betty en la mejilla. Presenciamos un beso breve y escueto. En el instante en el que Betty se incorpora, la cámara inicia un medido y constante movimiento de acercamiento hacia los protagonistas.



Betty: I just assumed you were staying in the city again.
Betty: Sólo supuse que te quedarías en la ciudad de nuevo.

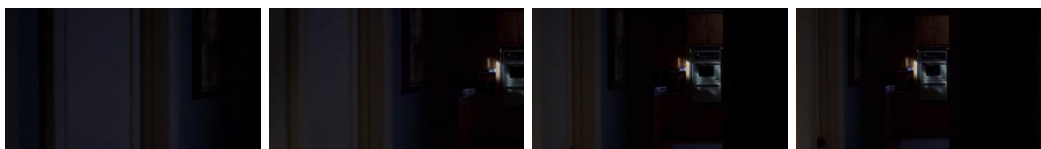
Betty quiere saber algo sobre su marido, pero, igual que el espectador, ella tampoco tiene acceso a cierta información del protagonista. Aunque, cabe añadir aquí un importante matiz: el espectador sabe de la amante que ella desconoce, pues, como sabemos, ha sido presentada en la segunda escena de este piloto. Ella no consigue penetrar en su mente, lo que se representa formalmente a través de la medida distancia que la cámara mantiene con respecto al protagonista. Ella asume, y a partir de indicios considera reales ciertas cosas sobre Don, pero no está en absoluto segura de ello. Y, por ello, el personaje femenino está instalado en la incertidumbre.



Betty: There's a plate in the oven.
Betty: Hay un plato en el horno.

Mientras Betty desabrocha la corbata de Don, es decir, comienza a desnudarle, le advierte que hay un alimento que ella guarda en el horno para él. El horno, “espacio interior del que la comida procede”, será puesto en escena como un elemento central a lo largo de gran parte de la serie para sugerir el deseo sexual insatisfecho de ella⁴⁰⁰. Prestemos atención a un ejemplo extraído del final del segundo capítulo:

⁴⁰⁰ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, Granada, Centro José Herrero, 2011, pp. 258-259 Edición online: <http://issuu.com/blogguerrero/docs/bunuel-hitchcock/261> [Fecha: 15/01/2016].



Un movimiento de cámara conduce la atención del espectador desde un cuadro en el que apenas alcanzamos a ver una serie de pájaros en la rama de un árbol –cuelga de la pared izquierda de los anteriores fotogramas– hasta el horno de la cocina de Betty.



Cuando el horno se encuentra en el centro del plano, la panorámica cesa. A continuación, un travelling de alejamiento, que entendemos como un movimiento de interrogación, acompañado de un fundido a negro, marca el fin de este segundo capítulo. De este modo, el horno, elemento que funciona en este instante como metáfora del deseo sexual de Betty, está situado en el centro de esta secuencia final. Al mismo tiempo, se escuchan en la banda sonora los arpeggios de un teclado que marcan el inicio de la canción “The Great Divide” de *The Cardigans*. Esta secuencia de notas introduce un momento introspectivo combinado con un cierto suspense. La voz femenina de la cantante que interpreta este tema musical se asemeja a la de una niña desvalida y entra en este punto para decir que “hay un monstruo creciendo en nuestras cabezas/ suscitado por las cosas malvadas que nos hemos dicho”⁴⁰¹. Los pájaros y el horno –además de la puerta roja a la que nos hemos referido antes– son dos elementos simbólicos que parecen apuntar hacia una misma dirección: la pulsión, es decir, “la presión sobre la conciencia de lo real que procede desde el interior del cuerpo”⁴⁰².



Ellos se besan. La sonrisa de Betty, al mismo tiempo infantil y sexualmente sugerente, confirma el sentido metafórico con el que ella habla acerca del alimento. Se trata de una demanda de Betty, quien intenta llamar la atención de su propio ser erótico. Se puede establecer, de nuevo, una relación de contigüidad entre la interpelación erótica y la presencia de los pájaros que, como ya hemos dicho, situados tras ella, simbolizan una pulsión que no encuentra un modo de ser canalizada. Además, el cuadro con pájaros que cuelga detrás de los protagonistas crea un cierto desequilibrio, pues debido a la configuración del plano pareciese que no está nivelado. Este desequilibrio del cuadro también podría estar llamando la atención acerca del posible desequilibrio psicológico de la protagonista.

⁴⁰¹ La letra original de la canción en inglés dice lo siguiente: “There’s a monster growing in our heads/ Raised up on the wicked things we’ve said”.

⁴⁰² GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Lo Real”, óp. cit., p. 19.



Betty: Unless you're not hungry.
Don: I'm not.

Betty: A no ser que no estés hambriento.
Don: No lo estoy.

Pero él no está interesado en lo que ella trata de proponer a su manera.



Don: I'll be right back.
Don: Don't move.

Don: Volveré enseguida.
Don: No te muevas.

Betty se queda, de nuevo, sola en la cama, mirando hacia la puerta por la que acaba de salir su marido. El cuadro tampoco está ya en el campo visual. Así pues, la escena acaba con un hueco que viene subrayado por la puerta abierta y la ausencia de Don. Se sugiere, por ende, la existencia de unos límites sin precisar. En este instante se inicia una dinámica que devendrá redundante en esta relación: el protagonista evita, desde este piloto, el encuentro sexual con su esposa. Más tarde, en el capítulo sexto de la primera temporada, por ejemplo, Betty demanda a Don la limpieza de las canaletas, lo que también supone una clara referencia a su deseo sexual.



Betty: You should clean the gutters.
Don: This weekend.

Betty: Deberías **limpiar las canaletas**.
Don: Este fin de semana.

Ella se desnuda al mismo tiempo que sugiere la limpieza de las canaletas, lo que refuerza la implícita referencia sexual de esta frase. Él permanece prácticamente impasible a esta sugerencia y continúa centrado en la lectura. Unos segundos más tarde, ella insiste y besa a su marido.



Don: Honey, it's hot and I have to read this book about the dessert.
Don: Cariño, hace calor y tengo que leer este libro sobre el desierto.

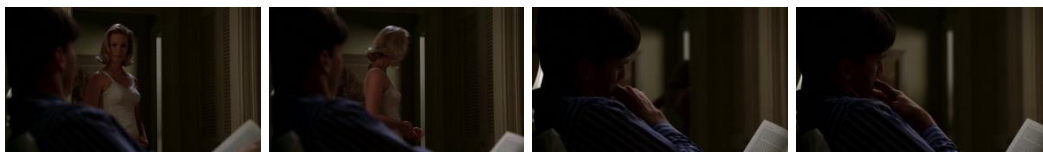
Él, de nuevo, la rechaza.



Betty: We should get an air conditioner up here.
Don: We'll see

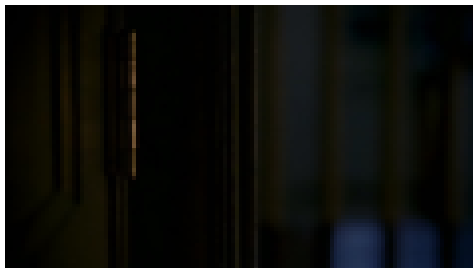
Betty: Deberíamos poner aire acondicionado aquí arriba.
Don: Veremos.

Betty expresa por primera vez su deseo de instalar aire acondicionado como solución para calmar su calor. Así, señala y enmascara implícitamente su deseo de hacer el amor. Ella junta los dedos de sus manos mientras habla.



Decepcionada, muerde su labio inferior, inclina su cabeza y da media vuelta. Entra en el cuarto de baño y deja la puerta abierta. La ausencia de Betty en el plano sugiere la existencia de un hueco, un vacío. La puerta que queda abierta evoca la existencia, una vez más, de unos límites sin precisar.

Volvamos al capítulo piloto. Sigamos los pasos de Don:



El plano está dividido en dos partes: un fragmento de una puerta cerrada a la izquierda y los barrotes de una barandilla a la derecha. Barrotes que recuerdan a los que impiden el paso tanto en una cárcel, como en una jaula. La imagen está ligeramente desenfocada, lo que adelanta que estamos ante una historia ciertamente opaca.



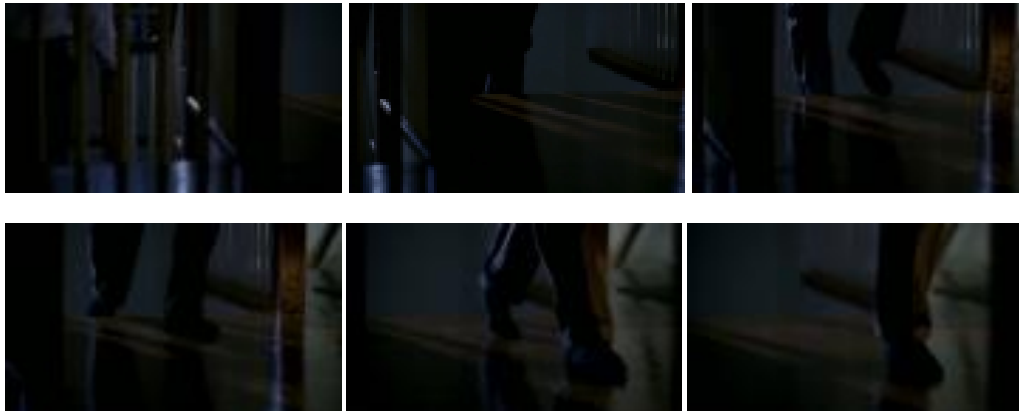
Gradualmente la imagen queda enfocada. Tras estos barrotes verticales y a través de una panorámica horizontal de seguimiento se nos invita a contemplar la subida de Don al piso superior de la casa. La cámara muestra al protagonista fragmentado detrás de los barrotes que suponen, de nuevo, un obstáculo que se interpone entre la mirada del espectador y él. Primero vemos su cabeza y después su espalda a través de la barandilla. El modo de filmar al

protagonista aporta cierta tensión al personaje y a la escena. En este sentido, la configuración de la imagen induce al espectador a preguntarse si este hogar es percibido por Don como una cárcel. Estos barrotes que se interponen suponen una limitación a la mirada del espectador y un distanciamiento decidido con respecto al protagonista.

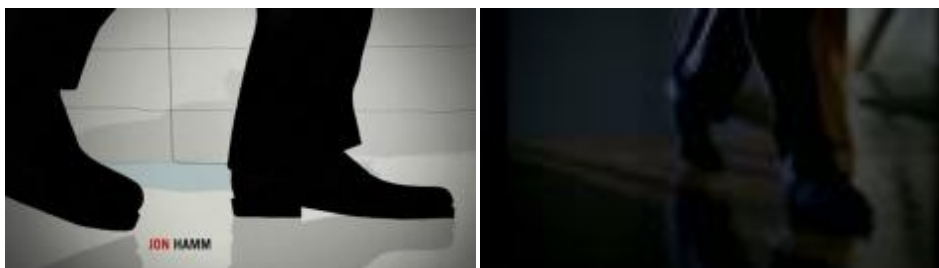
Como vemos en los siguientes fotogramas, el modo de filmar estos barrotes verticales será un recurso utilizado por Don para realizar uno de sus exitosos anuncios:



Se trata del inicio del spot creado para vender limpia suelos de la marca *Glo-Coat*, que aparecerá mucho más tarde, concretamente en el primer capítulo de la cuarta temporada. Con esta nueva información, el efecto que provocaban los anteriores fotogramas (la sensación de estar ante un personaje que se siente atrapado en una cárcel) va más allá y será replanteado del siguiente modo: ¿Se siente Don en su casa como un niño atrapado en una cárcel?



La panorámica horizontal de seguimiento continúa constante. Don apoya sus pies descalzos en el suelo y, de nuevo, el acceso a su expresión y su rostro es vedado al espectador.

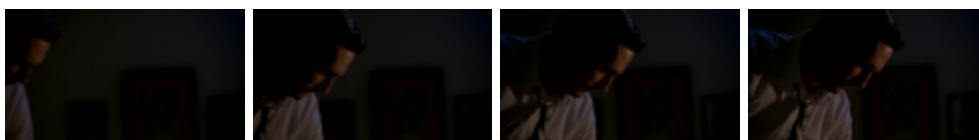


Se subraya, de un modo muy similar al que ya hemos visto en esta cabecera, el hecho de que Don camine sobre una superficie brillante. Las sombras y los reflejos de los pies en el suelo recuerdan a la propiedad que tienen los espejos de duplicar las imágenes de los objetos.

A continuación, la habitación de los hijos de los Draper, Sally y Bobby, es presentada a través de un plano prácticamente vacío, únicamente ocupado por gran parte de tres cuadros que no alcanzamos a ver con claridad.



El perfil de Don ocupa este plano vacío, oscuro, borroso.



La fotografía está envuelta por un tono lúgubre, como si los márgenes del plano estuviesen acotados por una mancha oscura.



Un movimiento de cámara descendente aleja nuestra mirada del rostro del personaje. Alcanzamos a ver en este instante una muy limitada parte del rostro de Sally, la hija del protagonista.



Don arroja a sus hijos y acaricia sus cabezas. ¿Por qué Don va a ver a sus hijos?, se pregunta el espectador. Surge aquí una ambivalencia, pues este hecho —que Don suba a arrojar a sus hijos— sugiere varias interpretaciones. La primera de ellas sería que el protagonista quiere a sus hijos y desea estar con ellos después de un duro día de trabajo. La segunda, a la que nos hemos referido anteriormente, tendría que ver con que Don necesita huir de su mujer durante un instante y evitar, por tanto, sus demandas y, en concreto, su interpelación erótica. Y la tercera, se

relacionaría con un supuesto sentimiento de culpa de Don por el hecho de tener una amante mientras tiene hijos pequeños.



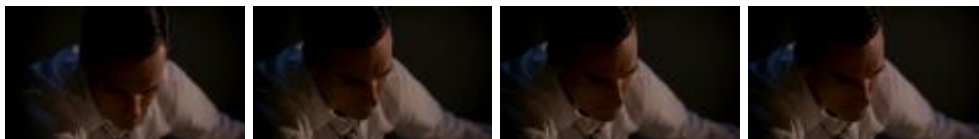
Un movimiento de cámara vuelve a centrar nuestra atención en la cabeza de Don.



El protagonista se gira al escuchar a su esposa asomarse por la puerta de la habitación.



A través de un plano subjetivo de Don vemos a Betty mirar esta estampa familiar en la que su marido acaricia a los niños dormidos. Ella inclina la cabeza en un gesto de ternura.



Música: I have..
Música: He...

En este plano apenas alcanzamos a reconocer un extraño gesto en el rostro de Don. “¿En qué piensa este personaje enigmático?”, se preguntan una vez más los espectadores. En la banda sonora empieza a escucharse la canción “On the Street where you live”, interpretada por el cantante, actor y presentador neoyorkino Vic Damone⁴⁰³. El título de la canción significa literalmente “En la calle donde tú vives”, lo que introduce una referencia a la identidad de los personajes y concretamente a la del protagonista que está en este instante intensamente focalizado en el plano.

Como se puede observar en los siguientes fotogramas, a través de una carta mostrada en plano subjetivo de Betty en el último capítulo de la primera temporada, descubrimos que la familia protagonista vive en la calle Bullet Park de Ossining.

⁴⁰³ Los arreglos musicales de la canción “On the Street Where You Live” fueron compuestos por Frederick Loewe y la letra escrita por Alan Jay Lerner en 1956.

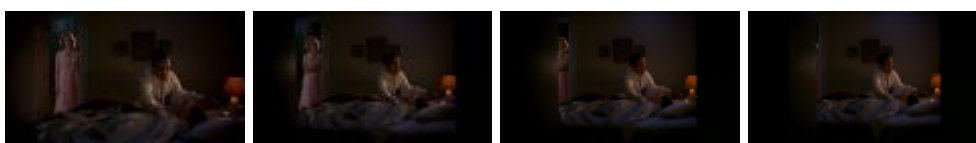


El creador de la serie, Matthew Weiner, inventó esta ficticia calle como homenaje a John Cheever, uno de sus escritores favoritos⁴⁰⁴. Cheever vivió desde 1961 hasta que murió en 1982 en Ossining, donde escribió la novela *Bullet Park* (1969), que da nombre a la calle y que otorgó a Weiner inspiración para crear algunas de las tramas que tienen lugar en este pueblo neoyorkino⁴⁰⁵.



En esta urbanización residencial de clase media alta, las casas individuales ajardinadas se disponen a lo largo de las calles formando la estampa de aparente paz y tranquilidad que estamos acostumbrados a observar en muchas películas hollywoodienses. La combinación de los dos espacios en los que se desarrolla la vida de Don (Ossining y la Avenida Madison) responde al paradigma del éxito, del sueño americano, y se asocia en lo social a cierto lugar común de los anhelos de felicidad de la clase media alta estadounidense. Es, de hecho, la aspiración de muchos de los personajes que habitan esta serie.

Volvamos, de nuevo, a la escena que transcurre en la habitación de los hijos del matrimonio protagonista.



Música: often walked down this street before. But the pavement always stayed beneath my feet before. All at once am I...
Música: bajado a menudo por esta calle. Pero otras veces siempre dejé el pavimento bajo mis pies. ¿Al mismo tiempo yo soy ...

A continuación, se muestra un plano general de la escena en la que la madre mira a su familia. A través de un travelling de alejamiento, pareciera que la cámara saliese de la casa por la ventana, como un pájaro que se escapa. Este travelling de retroceso es, además, un movimiento de interrogación, puesto que Don se pregunta “¿qué hago aquí?”, al mismo tiempo que el espectador también se interroga de nuevo acerca del personaje “¿qué le ocurre?”. De nuevo,

⁴⁰⁴ Cf. CHELLAS, Semi, “Matthew Weiner, the Art of Screenwriting”, óp. cit.

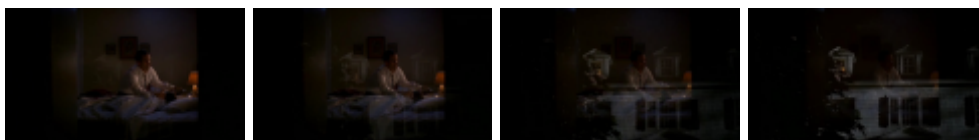
Cf. CHELLAS, Semi, “Así hacemos *Mad Men*” (traducción de Antonio Fornet Vivancos), óp. cit.

⁴⁰⁵ Cf. CHEEVER, John, *Bullet Park* (traducción de Juan Forn), Buenos Aires, Emecé, [1969] 2006.

encontramos un rasgo manierista en el modo de filmar, pues la cámara realiza un movimiento autónomo con respecto al personaje.⁴⁰⁶

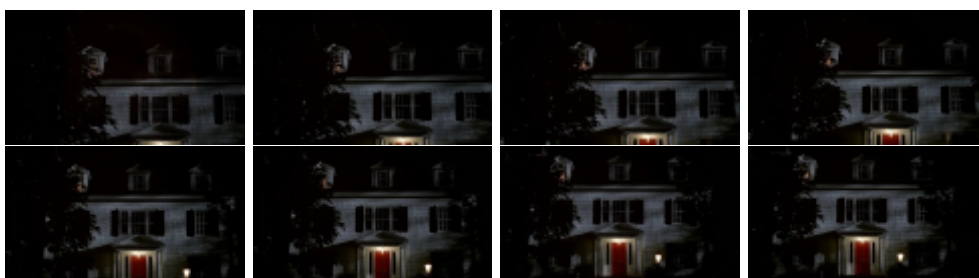


El travelling continúa constante y en el instante en el que Betty queda fuera de plano, comienza una transición por encadenado. La puerta de la habitación ha quedado abierta y el personaje femenino ya no está. Se percibe, una vez más, un hueco que advierte acerca de un vacío. Tanto la escena anterior, que tenía lugar en la habitación matrimonial, como la presente escena, finalizan con una puerta abierta y vacía y con la ausencia de uno de los dos miembros de la pareja. Se adelanta, de este modo, la separación de Don y Betty, que tendrá lugar, de forma definitiva, en el último capítulo de la tercera temporada. El protagonista y los niños quedan solos en el encuadre.



Música: several stories high?
Música: diversas historias lejanas?

La imagen familiar, ahora ya con la manifiesta ausencia de Betty, encadena con la fachada de la casa. Nos trasladamos del interior al exterior.

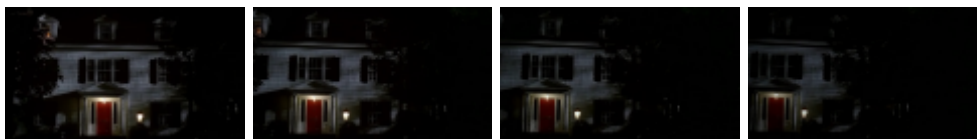


Música: Knowing I'm...
Música: Saber que estoy...

La transición finaliza y se presenta al espectador un plano general del exterior de la casa. La fachada parece envuelta por árboles negros, así como por la oscuridad de la noche cerrada. Algunos farolillos iluminan este hogar cuya puerta roja destaca intensamente. En el segundo piso de esta casa apreciamos una luz encendida, lo que significa que Betty ha vuelto a la

⁴⁰⁶ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, óp. cit., p. 584.

habitación matrimonial y espera a su marido en la cama. Esta casa es el castillo de Betty. Es su obra de arte y también su cárcel⁴⁰⁷.



Música: on the street where you live.

Música: en la calle donde vives.

Por último, el espectador es introducido, a través de una panorámica, en la absoluta oscuridad de las ramas de los árboles y de la noche. La canción con la que finaliza el capítulo, que trae el aroma de la época en la que se ambienta la serie, tiene un acompañamiento orquestal amable que aporta al final un sentimiento envolvente de felicidad. La voz de Vic Damone es suave, clara y, en ocasiones, adquiere un tono operístico. La letra habla de un hombre tan profundamente enamorado que pudiera tener delirios. Así pues, al pasar por la calle en la que vive su amada, ve árboles lilas y escucha el reclamo agudo y melódico de las alondras. El hecho de saber que su amada está cerca, llena al protagonista de la canción de un sentimiento elevado. Melodramáticamente, esta banda sonora subraya el contraste que existe entre el enamorado que protagoniza la canción y el desinteresado (e incomodado por su propio desinterés) Don, por lo que a su esposa se refiere.



Música: Are there lilac trees in the heart of town? Can you hear a lark in any other part of town? Does enchantment pour of every door? No, it's just on the street where you live. And, oh, the towering feeling just to know somehow you are near. The overpowering feeling...

Música: ¿Hay árboles lilas en el corazón de la ciudad? ¿Puedes escuchar alondras en otra parte de la ciudad? ¿El encanto inunda todas las puertas? No, sólo es en la calle en la que vives. Y, oh, el sentimiento sublime justo al saber que de algún modo estás cerca. El sentimiento sofocante...

El capítulo finaliza con un fundido a negro, como dejando suspendida una amenaza, un misterio. Volvemos, por tanto, al fotograma negro inicial y se advierte así una estructura circular en el piloto de *Mad Men*.

25. La reacción de huida

Es el gran día de Betty ya que, con motivo de la fiesta de cumpleaños de su hija, en este tercer capítulo de la primera temporada va a exhibir su casa ante los vecinos.

⁴⁰⁷ En el octavo capítulo de la tercera temporada, Don y Betty van de viaje a Italia. Al volver a su casa, Betty, algo deprimida por la vuelta a la rutina, le dice a Don “Odio esta casa, a nuestros amigos y este pueblo”.



Como la esposa atenta que es, aguarda a que su marido despierte, evitando hacer ruidos que puedan molestarle. Todo en el hogar de la familia Draper parece ejemplar. Mientras Don duerme, Betty aparta los estores para que la luz de la mañana entre por la ventana. Los movimientos de la protagonista, junto al canto de los pájaros, alteran ligeramente el silencio del dormitorio del matrimonio Draper. En la casa está cuidado hasta el último detalle, incluso el vestido de Betty hace juego primorosamente con los visillos.



Don es, al menos exteriormente, el marido perfecto. Mientras Betty prepara una ensalada para sus invitados, Francine observa al protagonista realizando las tareas masculinas, y exclama *¡Qué hombre!*, al tiempo que le dedica una mirada erótica. Betty, orgullosa de ser envidiada por su vecina, sonrío y asiente, *lo sé*.



Él tiene su garaje curiosamente descuidado y, entre los trastos destaca, al lado de la puerta, la nevera blanca que contiene y enfría sus cervezas. En una de las estanterías encontramos, de nuevo, un ventilador.

25.1. Una casa de anuncio

Esta familia de clase media alta casi podría ser un anuncio de sí misma. No sólo por la perfección con la que Betty cuida cada detalle de su hogar, como si realmente fuese a convertirse en el escenario de un anuncio televisivo, sino también por la manera de filmar y presentar el inicio de esta fiesta infantil, que combina planos generales y cortos al modo de los spots publicitarios.



La fiesta se inicia con un plano general en el que aparece el jardín y la fachada de esta bonita casa con un manojito de globos dispuestos en la puerta. A continuación, manteniéndose este plano largo y la absoluta tranquilidad de la calle, llegan los invitados, describiéndose una escena que resulta familiar para los espectadores, pues la han visto repetidas veces en televisión.



A este plano, le sigue una serie de primeros planos que muestran las manos de Betty mezclando las bebidas del *cocktail* que ella misma está preparando en una jarra de cristal, y su rostro de perfil, que podría estar anunciando la marca de licores de moda entre las amas de casa de clase alta durante los 60. Betty, por su belleza, sus rasgos armoniosos y su cabello rubio perfectamente peinado, podría ser la protagonista del anuncio. De hecho, antes de casarse, ella trabajó como modelo y actriz en diferentes anuncios publicitarios, lo que la convierte en el personaje ideal para habitar esta casa “modelo”.



Sin embargo, si observamos con atención la secuencia de planos, comprobamos que, tal y como se muestra aquí, este rostro no podría protagonizar un spot porque en este instante su expresión ha adquirido un matiz sombrío y tenso. La puerta blanca y su rostro sobrepuesto en la ventana, elementos principales del plano, ocupan prácticamente la misma proporción del fotograma. Así, se enfrenta el gesto sombrío de Betty con la puerta blanca, evitando resaltar el bello rostro femenino y separándolo de ese fondo publicitario.

25.2. Todo está intacto

Aunque todo parece perfecto, durante los instantes previos a fiesta el espectador ya intuye que algo falla en este hogar.



Los términos con los que el antropólogo y teórico de la comunicación Gregory Bateson describió la casa de la madre de uno de sus pacientes esquizofrénicos como “una casa ‘modelo’” que parece “amueblada por los vendedores de propiedad inmueble para vender otras casas al público que la vea”⁴⁰⁸, pueden trasladarse al hogar de los Draper. Es decir, estamos ante una casa que no ha sido amueblada para vivir en ella, como muestran los movimientos inútiles de Don por encontrar una toalla con la que secar sus manos en el tocador de Betty, sino más bien para ser mostrada.



Don sigue buscando sin éxito la toalla, al tiempo que su rostro manifiesta una cierta extrañeza, como si no lograra encontrar su lugar en ese entorno doméstico donde todo está tan cuidadosamente colocado. Estamos ante una sensación de “intromisión un poco incómoda” bien semejante a la que experimentó Bateson ante la casa y la madre de uno de sus pacientes esquizofrénicos⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ Cf. BATESON, Gregory, *Doble vínculo y esquizofrenia (El síndrome y sus factores patogénicos interpersonales)*, Buenos Aires-México, Ediciones Carlos Lohlé, [1972] 1977. [Traducción del original inglés del libro *Steps to an Ecology of Mind* por Ramón Alcalde]

⁴⁰⁹ *Ibíd.*, p. 11. En el artículo “Hacia una teoría de la esquizofrenia”, publicado a partir de la conferencia que dio Gregory Bateson relatando, entre otros asuntos, el entorno familiar que percibió durante su visita a la madre de uno de sus pacientes, el propio estudioso explica la sensación de “intromisión un poco incómoda” que experimentó con la llegada de la madre de uno de ellos.

“La familia se encuentra en una situación desahogada. Viven en una bonita casa con un amplio jardín. Fui allí con el paciente, y cuando llegamos no había nadie. El repartidor de diarios había arrojado el diario de la tarde en el medio del césped, y mi paciente quería recogerlo del medio de ese césped perfecto. Llegó hasta el borde y comenzó a temblar”.

“La casa parece lo que se llama una casa ‘modelo’: una casa que ha sido amueblada por los vendedores de propiedad inmueble para vender otras casas al público que la vea. No es una casa amueblada para vivir en ella, sino más bien amueblada para que parezca una casa amueblada”.

“Un día yo hablaba con el paciente acerca de su madre, y le sugería la hipótesis de que su madre tal vez fuera una persona algo atemorizada. Él dijo: ‘Sí’. Yo le dije: ‘¿Y de qué está atemorizada?’. Él dijo: ‘Por las seguridades *aparenciales*’”.

[...] “Desde que entró su madre, sentí una intromisión un poco incómoda en la casa. Él no había estado de visita allí durante los últimos cinco años, pero las cosas parecían ir perfectamente bien, de manera que yo decidí dejarlo allí y volver cuando fuera la hora de retornar al hospital. Esto hizo que me quedara una hora libre para andar por las calles sin tener absolutamente nada que hacer, y comencé a pensar qué me gustaría hacer en esas circunstancias. ¿Qué y cómo podía yo comunicar? Decidí que lo que me gustaría



Finalmente, Don opta por no utilizar los accesorios de este tocador, secándose las manos con su propia camiseta.



Betty: You didn't use the powder room, did you?
Don: It will appear untouched.

Betty: ¿No habrás usado el tocador, verdad?
Don: Parecerá intacto.

Todo está perfectamente dispuesto para los invitados, por lo que Betty pregunta a Don, que acaba de salir del tocador, si lo ha usado. Don responde que está *intacto*, de hecho, todo está demasiado intacto, incluso ella. Su vestido blanco, símbolo de la pureza y la limpieza, pareciera confirmar este hecho.

25.3. El pijama de rayas



Sally: Daddy! Daddy! Daddy! Wake up. It's my birthday. It's my birthday!
Don: It's not your birthday. It's your party.

Sally: ¡Papi! ¡Papi! ¡Papi! Levántate es mi cumpleaños. ¡Es mi cumpleaños!
Don: No es tu cumpleaños. Es tu fiesta.

En el despertar perfecto de esta mañana, Sally entra en la habitación para recordarle a su padre que hoy es su cumpleaños. Visualmente, los pijamas del padre y la hija, azules y con rayas horizontales, contrastan con el camisón blanco y de volantes de Betty, que, además, hace juego con el tono cromático y las formas de los visillos y de la lámpara. Este juego de semejanzas y contrastes dibuja las líneas de tensión de este entorno familiar aparentemente perfecto y

hacer era introducir algo que fuera a la vez hermoso e intranquilizante. Al tratar de poner en práctica esta decisión, decidí que la respuesta eran las flores, de manera que compré algunos gladiolos. Tomé los gladiolos y, cuando fui a buscar al paciente, se los ofrecí a la madre con un discurso en el que le decía que quería que tuviera en su casa algo que fuera: 'A la vez hermoso e intranquilizante'. '¡Oh!', dijo ella, 'estas no son flores intranquilizantes. A medida que se van marchitando una tras otra se las puede arrancar'".

adelanta la creciente tensión entre la madre y la hija, combinada con el deseo de ésta hacia su padre, que aumentará en los siguientes capítulos. Betty está tan obsesionada con su casa de revista que no consigue afianzar una relación con la niña. Como consecuencia, Sally casi únicamente interactúa con Don, pese a que éste está prácticamente ausente.

25.4. Los gemelos, un regalo con matiz amoroso



En la antesala de la fiesta, Don mira pensativo hacia sus nuevos gemelos, al tiempo que un gesto de incomodidad se dibuja espontáneamente en su rostro. Estos gemelos son enfocados a la vez que su rostro va quedando desenfocado, procedimiento por el que se acentúa el punto de vista del personaje.



Están situados estratégicamente en la mesita de noche y se interponen físicamente entre él y su mujer. Ella, de pie o agachada, pero siempre detrás de la mesita y él, tumbado o recostado en la cama, al otro extremo de estas joyas masculinas. El sentido de estos gemelos ha sido establecido en una escena previa correspondiente a la tarde anterior en la que Don visitaba los grandes almacenes de Rachel Menken, quien se los obsequió en un gesto abiertamente amoroso.



Más tarde, en la azotea de esos grandes almacenes, cuando Don confesó ser un hombre casado, se vio enfrentado al enfado de una mujer ofendida que le confrontaba a su propia impostura diciéndole: “¿Qué haces, tan sólo besas a las mujeres todo el tiempo?, ¿Mujeres con las que no estás casado?”



Don volvió a su casa esa noche sumergido en su propio malestar.



25.5. Una *playhouse* como metáfora de la casa

La casita de juguete que va a montar Don, siguiendo las órdenes de Betty, aparecerá como una metáfora del problema mismo que se plantea en esta escena: la presentación de un “hogar feliz” que no funciona.



Betty: Don, the party's at 2:00. You have to put together the P-L-A-Y-H-O-U-S-E.

Don: How am I going to put together a pony?

Sally: A pony? I'm getting a pony?

Betty: Don, la fiesta es a las 2.00. Tienes que montar la C-A-S-I-T-A.

Don: ¿Cómo voy a montar un poni?

Sally: ¿Un poni? ¿Voy a tener un poni? Bobby, voy a tener un poni.

Por ello, el regalo de cumpleaños de Sally no podía ser el poni que acaba de nombrar Don, sino la P-L-A-Y-H-O-U-S-E (casa de juguete) que acaba de deletrear la protagonista.



Más tarde, Don abre las instrucciones de la casita, respira hondo y levanta las cejas. Afronta la situación con un cierto desdén. Fuma un cigarro mientras monta el regalo y, un poco superado por las circunstancias, acerca la caja de herramientas a la pared para evitar que esta casita se le caiga encima. Una vez más, encontramos una metáfora de este hogar en el que el protagonista no consigue estar a gusto porque las paredes “se le caen encima”.



Vuelve a por su segunda cerveza al garaje, repitiendo exactamente la misma acción que llevó a cabo hace apenas unos instantes, sólo que esta vez los planos son más cortos, sugiriendo que hay una cierta asfixia en este personaje que va en aumento.

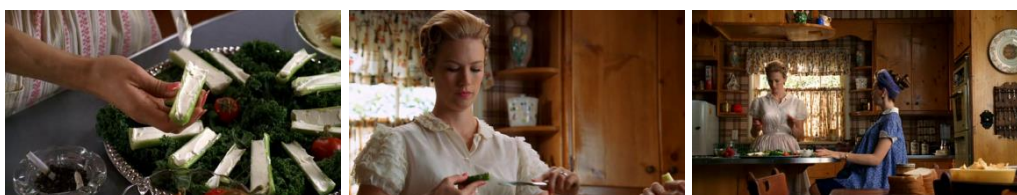


Sally: It's got a red door like ours! Daddy!

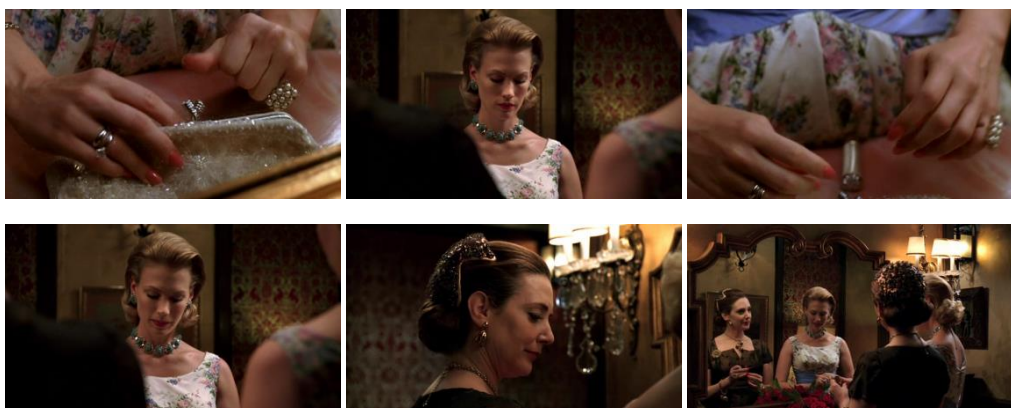
Sally: Tiene una puerta roja como la nuestra. ¡Papi!

Entonces, las palabras de Sally subrayan un elemento con el que trabaja la metáfora de la casita que incluso tiene una puerta roja igual que la de su casa.

25.6. Los pulgares manipulan la comida



La imagen muestra un centro de mesa con comida, mientras en la banda sonora está presente una música extradiegética consistente en una pieza orquestal ligera. Así se presenta el universo de esta perfecta ama de casa, una dama de la alta sociedad, de buena familia y educada, que charla con su amiga Francine en la cocina. Como vemos en primer plano, Betty utiliza sus dedos de la mano izquierda para manipular un cuchillo con el que unta queso en un pedazo de apio que sujeta con los dedos de su mano derecha. Al repartir el queso y al sujetar el alimento, sus dedos funcionan con toda precisión, lo que contrasta con su problema con los pulgares que en ocasiones se le paralizan. El espectador observa este síntoma en Betty por primera vez durante el segundo capítulo de la serie, mientras tiene lugar una cena con Don, Roger y la mujer de éste, Mona. Concretamente cuando las dos mujeres van al tocador a maquillarse, Betty le dice a Mona que tiene los pulgares muy torpes y las manos entumecidas. No consigue siquiera abrir el pintalabios por lo que le pide ayuda a la mujer de Sterling.



Betty: Mona, Could you help me here? I seem to have grown a set of thumbs. Do you ever have that when your hands go numb?

Mona: You want me to touch you up?

Betty: Yeah, I think you'll have to.

Betty: Mona, ¿Me puedes ayudar aquí? Parece que tengo mis pulgares muy torpes. ¿Alguna vez has tenido las manos entumecidas?

Mona: ¿Quieres que te retoque?
Betty: Sí, creo que tendrás que hacerlo.



Situadas frente al espejo del tocador, Mona admira los labios de Betty porque son valiosos para “conservar” a Don, quien recibe el calificativo de “un hombre como ese”, es decir, un hombre tan atractivo que podría irse con cualquier otra. Betty le advierte de lo difícil que es mantener “controlada cualquier cosa” porque está a cargo de la casa y los niños y, además su madre falleció recientemente.



Recordemos aquí que en este mismo capítulo, los pulgares de Betty se paralizan de nuevo cuando su mirada se cruza con Helen Bishop, una nueva vecina divorciada que se estaba mudando a una casa de este vecindario.



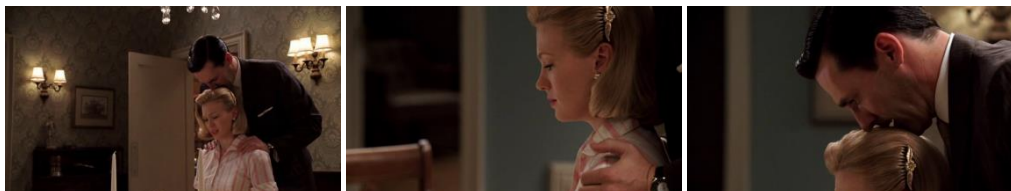
Como consecuencia, al atravesar la calle, Betty pierde el control del coche, provocando un accidente leve en el que se ven envueltos sus hijos.



¿Hay algo en esta nueva vecina divorciada que traduce un conflicto interior de la protagonista? ¿Se siente amenazada ante una mujer libre y disponible para el deseo masculino? ¿Disponible incluso para su marido? ¿Ve en esta vecina un reflejo de su posible futuro como mujer divorciada?



Después del accidente, Betty llora sin posibilidad de consuelo aparente. El salón de su casa, cargado de tonos oscuros (el papel de las paredes, el cuadro, los muebles oscuros) y de dos lámparas estilo colonial, se transforma repentinamente en una atmósfera depresiva. Mientras se pregunta qué le ocurre, la diagonal de su mirada apunta hacia un cirio blanco apagado, al tiempo que su marido trata, sin éxito, de serenarle.



Betty: Do I need to see someone?
Don: I don't know. I guess so. Whatever you want.

Betty: ¿Necesito ver a alguien?
Don: No lo sé. Supongo. Lo que quieras.

Él se ablanda al verla llorar y, de este modo, da vía libre a Betty para empezar la terapia psicológica a la que se había opuesto frontalmente en conversaciones anteriores. Las anécdotas del pasado que Betty relata durante una sesión con su psiquiatra podrían explicar las causas de este caso de somatización, que, como ya hemos subrayado, provoca la parálisis de sus pulgares en determinadas ocasiones⁴¹⁰:



Betty explica al psiquiatra que conoció a su marido en una sesión fotográfica mientras trabajaba como modelo. “Lo peor” de esta profesión, según ella, es devolver la ropa prestada. Por eso, Don, quien entonces aún era su pretendiente, le cautivó regalándole el abrigo “azul de zorro” con el que se había fotografiado para un anuncio. “¿Quién sabe qué tuvo que hacer para conseguirlo?”, se pregunta. “Sólo tuve que hacer dos o tres trabajos antes de comprometernos”, explica. Y prosigue relatando que al mudarse de Manhattan a la urbanización residencial de Ossining, se sintió “tan vieja”. Quizá este sentimiento tan pesimista nos revela que las relaciones entre ella y Don empezaron a fallar al llegar a este nuevo y perfecto hogar ‘modelo’. El psiquiatra le dice a Betty que hable más sobre este tema, y ella, de forma espontánea, reproduce las palabras de su madre:

⁴¹⁰ Esta sesión tiene lugar en el noveno capítulo de la primera temporada, un día después de que Betty y Don se encontrasen casualmente, en un acto en sociedad, con Jim Hobart, un ejecutivo de la agencia de publicidad McCann Erickson, competencia de Sterling Cooper. Hobart, en su intento por persuadir a Don para que deje su actual agencia y empiece a trabajar para él, ofrece a Betty la gran oportunidad de volver al mundo del modelaje como protagonista del nuevo anuncio de *Coca-Cola*.



Betty: My mother was very concerned about looks and weight. And I've always eaten a lot. And I like hot dogs. Mother used to say, "You're going to get stout." And then I became a model, and she hated it, even though Suzy Parker made \$100,000 that year. My mother hated it. Manhattan. She called me a prostitute.

Betty: Mi madre estaba muy preocupada acerca del aspecto y el peso. Y yo siempre he comido mucho. Me gustan los *hot dogs*. Madre solía decir, "Vas a engordar". Y luego me hice modelo, y ella lo odiaba, aunque Suzy Parker hubiese ganado 100.000 dólares ese año. Mi madre lo odiaba. Manhattan. Ella me llamó prostituta.

La prohibición de un alimento por parte de la madre con una forma evidentemente fálica como la del *hot dog* —y no otro como galletas o chocalinas— que se sujeta con las manos para ser ingerido, introduce la idea de la dificultad de pasar de lo oral a lo fálico y adelanta los problemas en la vida sexual de Betty y su marido, que van a suponer un hilo argumentativo relevante durante la serie al que volveremos en adelante.

Continuemos ahora con esta sesión de psicoterapia. Ella se altera al escuchar en palabras del doctor que está "enfadada" con su madre, fallecida hace apenas unos meses, y acusa al médico de "provocarle".



Doctor: You're angry at your mother.
Betty: What? Are you going to talk now?
Doctor: You are angry at your mother.
Betty: Of all the things I've said in here.

Doctor: Está enfadada con su madre.
Betty: ¿Qué? ¿Ahora va a hablar?
Doctor: Está enfadada con su madre.
Betty: De todo lo que he dicho aquí.



Doctor: You're sitting up.
Betty: You don't listen to me. You don't listen to what I say, and then out of nowhere you provoke me.
Doctor: Tell me more about that.

Doctor: Se está incorporando.

Betty: No me escucha. No escucha lo que digo, y luego inesperadamente me provoca.

Doctor: Cuénteme más sobre eso.



Betty: I miss her. I understand that. It's good and bad. She wanted me to be beautiful so I could find a man. There's nothing wrong with that. But then what? Just sit and... smoke and... let it go till you're in a box? I don't care why he gave me his card.

Betty: La echo de menos. Lo entiendo. Es bueno y malo. Ella quería que yo fuese guapa para que pudiese encontrar a un hombre. ¿Pero luego qué? Tan sólo sentarme y... fumar y... ¿Déjalo pasar hasta que estés en una caja? No me importa por qué me dio esa tarjeta.

En sus pensamientos verbalizados acaricia la idea de volver a ejercer la profesión por la que su madre le calificó como “prostituta” y a habitar Manhattan, ese lugar “odiado” por su progenitora. Está decepcionada porque, pese a haberse mantenido alejada de los *hot dogs* para estar “guapa” y haber encontrado a un hombre, sigue deseando ejercer como modelo.

25.7. Las “seguridades aparentes” de Betty

Volvamos a la conversación que mantienen Betty y Francine durante los instantes previos al inicio de la fiesta de cumpleaños para comprobar que Betty argumenta, con la mirada perdida, que no invitar a la nueva vecina a la fiesta “quedaba mal” porque “le vio comprando globos en el supermercado”.



Betty: I had to. She saw me buying balloons at the market. Didn't seem right.

Francine: So what? I just brought her the pie, got my dish back at the end. Have you seen her walking up Downtree Ridge? Where the hell is she walking to?

Betty: Tuve que hacerlo. Me vio comprando globos en el supermercado. Quedaba mal.

Francine: ¿Y qué? Yo tan sólo le llevé la tarta, me devolvió el plato y ya está. ¿Le has visto caminando por Downtree Ridge? ¿Hacia dónde demonios va?

Ella, como la madre del paciente de Bateson, al que nos hemos referido anteriormente, está “atemorizada” por las “seguridades aparentes”.

25.8. Todo es una farsa para Don

Betty se pasea cómoda y orgullosa entre sus invitados, ofreciéndoles la bebida y la comida que ella misma ha elaborado con un perfecto cuidado de cada detalle.



Betty: Mint juleps. It's that time of the year.
Nancy: Wonderful.
Francine: I'm so thirsty lately.

Betty: Mint juleps⁴¹¹. Es esta época del año.
Nancy: Maravilloso.
Francine: Últimamente estoy tan sedienta.



Betty: There's date nut bread, cold turkey, and Waldorf salad for the adults. And I just made peanut butter sandwiches for the kids. I know everybody eats that.

Betty: Hay pan de nueces, pavo frío y ensalada Waldorf para los adultos. Hice sándwiches con mantequilla de cacahuete para los niños. Sé que a todo el mundo le gusta eso.

Sin embargo, para Don todo es artificial, una interpretación, una farsa.



Henry: We were thinking about you, Don. We saw this thing on TV. It was right in the middle of the news. It was cute. The guy flying with his hat on. Did you do that one?

Henry: Estuvimos pensando en ti, Don. Vimos esa cosa en la televisión. Fue justo en medio del telediario. Fue precioso. Un hombre que vuela con sombrero. ¿Es tuyo?



⁴¹¹ Se trata de un *cocktail* que contiene bourbon y menta.

La mujer de Henry: It was so cute. I think the man looks exactly like Henry.
 Henry: Except not as handsome.
 Don: I haven't seen that.

La mujer de Henry: Era tan mono. Creo que el hombre era exactamente como Henry.
 Henry: Sólo que no era tan guapo.
 Don: No lo he visto.

En este punto, los invitados le recuerdan a Don su profesión de publicista, trabajo que consiste en crear entornos artificiales y en lo que el protagonista es un experto. A continuación, Don se acomoda junto al resto de hombres en la sala de estar, deja su whisky en la mesa y cambia de emisora.



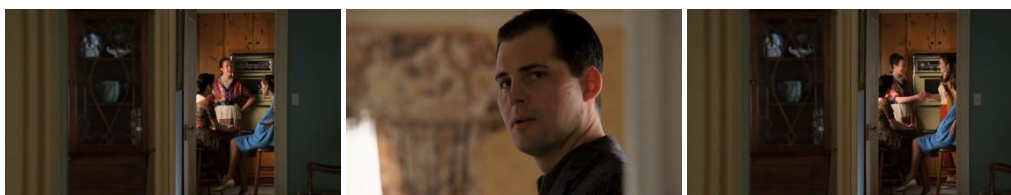
Radio: A jury in New York City is expected to receive the tax evasion paper... Opera's production of Mozart's Marriage of Figaro, with Robert Merrill and Joan Sutherland

Radio: Un jurado de la ciudad de Nueva York ha anticipado que recibió las pruebas sobre evasión de impuestos... Las Bodas de Fígaro, ópera producida por Mozart, con Robert Merrill y Joan Sutherland.

La ópera “Las Bodas de Fígaro” es el acompañamiento musical que elige para la representación escénica en la que está inmerso. Es decir, para la imagen que él, un personaje camaleónico y capaz de adaptarse a diferentes situaciones, intenta ofrecer de sí mismo, como marido de Betty y vecino de esta urbanización neoyorkina de clase alta. Esta pieza musical va a aportar un tono solemne a la escena.

25.9. La nueva vecina divorciada

A través de un plano subjetivo de la mirada de Carlton, que como un ave rapaz aguarda la llegada de una presa, vemos la entrada de Helen en el corro femenino situado en el interior de la cocina y, más concretamente, enfrente del horno –un elemento que, tal y como ya hemos subrayado anteriormente representa las pulsiones.



Betty: Ladies, ladies, this is Helen Bishop. This is Marilyn.
 Helen: Nice to meet you.
 Betty: And Nancy.

Betty: Señoras, señoras, ésta es Helen Bishop. Ella es Marilyn.
 Helen: Encantada de conocerte.
 Betty: Y Nancy.

La divorciada Helen podría ser una mujer deseable para los hombres de la zona y, por ello, alterarlos, así que el resto de vecinas, mujeres casadas, desconfían de su llegada.



Carlton: She seems scared, por thing.

Jack: Trust me, those hens are gonna peck her to death.

Carlton: Do you see her running around in that little Volkswagen?

Carlton: Parece asustada, pobrecilla.

Jack: Créeme, esas gallinas le van a picar hasta la muerte.

Carlton: ¿La ves corriendo con ese Volkswagen?

Carlton, marido de Francine, llama al resto de hombres para que le acompañen en su acecho y en una metáfora de temática animal, Jack asegura que esas “gallinas”, en referencia a sus esposas, “van a picar hasta la muerte” a la nueva vecina divorciada y “desesperada”. Y, en parte, es cierto, porque le van a someter a un interrogatorio.



Francine: You must have loved Paris. It's all walking.

Helen: What do you mean?

Francine: Just I've seen you walking around the neighborhood.

Francine: Te debe haber encantado París. Hay que andar mucho.

Helen: ¿A qué te refieres?

Francine: Sólo que te he visto caminando alrededor del vecindario.



Marilyn: I've seen you, too, when I was driving. I think I waved. Where are you going when you do that?

Helen: No place. I just like to walk.

Francine: But where?

Marilyn: Yo también te he visto, cuando iba conduciendo. Creo que te saludé. ¿A dónde vas cuando haces eso?

Helen: A ningún sitio. Sólo me gusta andar.

Francine: ¿Pero dónde?



Helen: Anywhere. It just relaxes me and clears my mind. I heard on the radio that Einstein did it.

Helen: A cualquier parte. Sólo me relaja y aclara mi mente. Escuché en la radio que Einstein lo hacía.

Ellas, intrigadas por conocer los movimientos de Helen, le preguntan insistentemente adónde va cuando sale a caminar. “¿Habrá quedado con algún hombre?, ¿Con alguno de nuestros

maridos?”, se preguntan. Francine la caracteriza sutilmente de prostituta al subrayar que le debe haber “encantado” París porque “hay que andar mucho”. Con estas palabras, insinúa que “hizo la calle” en la capital francesa.

25.10. La otra cara de Don



Betty: Don, Can I speak with you? Let's see, I told you about the cake, and ... oh, can you take some movies this time?

Don: Of everyone or just Chief Tiny Tim?

Betty: You bought that camera, and you always forget.

Betty: Don, ¿Puedo hablar contigo un minuto? Veamos, ya te he dicho lo de la tarta, y... oh ¿puedes grabar?

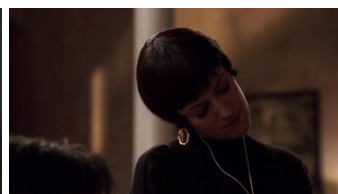
Don: ¿A todo el mundo o sólo Chief Tiny Tim?

Betty: Compraste la cámara, y siempre te olvidas de ella.

Con un tabique blanco en el centro del plano, que separa visualmente a esta pareja y acentúa la distancia que existe entre ellos, parece imposible que Don y Betty dialoguen. Cada uno está reencuadrado, como encajados en distintas realidades. Él entiende que la fiesta es una farsa, una representación artificial y ridícula, mientras ella se toma en serio esta muestra de la familia en sociedad y le recrimina que no saque la cámara para inmortalizar el momento. De este modo, muestran cuán alejada está su forma de percibir esta fiesta.



Vestido de negro y gris oscuro, colores sobrios, Don, cabizbajo, serio y con la mirada perdida, sube a buscar la cámara, tal y como le ha indicado su esposa. Una vez más, igual que en la escena de presentación de este personaje, la balastrada nos devuelve una rima visual con los barrotes de una prisión. Vemos metafóricamente cómo se introduce en esta prisión que es su hogar. Su aspecto contrasta absolutamente con los globos de colores y el ambiente festivo que hay hoy en su casa. Esa manera de disonar le separa de la fiesta a la vez que le asemeja al entorno de su amante, Midge Daniels, quien se mueve en el ambiente existencialista neoyorkino de los años 50-60, conocido también como la Generación *Beat* o los jóvenes *beatnik*.



A continuación, ya con la cámara en su haber, Don empieza a grabar desde un extremo del pasillo y desde el otro lado, Carlton y Helen saludan. La mirada del protagonista se desdobra. Don observa a sus invitados como la cámara le observa a él.



Vemos en el centro del encuadre un cuadro colgado sobre una pared azul celeste en el que dos pájaros se posan en la rama de un árbol. Don se sitúa delante de estas aves y continúa grabando.



Graba algo privado y real que le distrae de su tarea.



Esta pareja de enamorados con una actitud cariñosa devuelven a Don a sus pensamientos iniciales “¿Qué hago aquí?”.



Como los pájaros del cuadro, se pregunta si quedarse posado sobre la rama de un árbol o echar a volar. El contraste entre su sensación de farsa y los sentimientos reales de esta pareja parecen empujar a Don a abandonar la casa e irse al jardín a mirar desde una posición totalmente externa, es decir, sin implicarse en lo que aquí ocurre.



Niño: You dented the car.

Niño 1: I like sleeping on the couch.

Niño: Has abombado el coche.

Niño 1: Me gusta dormir en el sofá.

Don se sitúa en el jardín, es decir fuera de la casa pero a la vez dentro y más cerca de la calle que del interior, donde ya no se escucha la ópera. La tensión de su rostro le revela como un personaje que se siente incómodo.



Como si fuese un espectador, con un punto de vista similar al de quien mira la televisión, Don mira a la casita de juguete que, como ya hemos dicho, es una metáfora de la suya.



Helen: Interesting crowd in there.

Don: Same crowd out here.

Helen: Gente interesante allí dentro.

Don: La misma que aquí.

Helen, diferente al resto por estar divorciada, se aleja del grupo de mujeres que conversan en la cocina y se acerca a Don con la intención de buscar complicidad.

25.11. La tarta



Marilyn: How about the Einstein thing? I wonder if old Albert swung his hips like that when he walked.

Francine: She probably got her hair tips from him, too.

Betty: Glen is so quiet.

Francine: Not to mention wrinkled. Maybe she hasn't unpacked her iron, either. Christmas paper? Please.

Marilyn: ¿Qué me decís sobre lo de Einstein? Me pregunto si el viejo Albert movía las caderas de ese modo al caminar.

Francine: Probablemente ella también tomó los consejos de peluquería de él.

Betty: Glen es tan tranquilo.

Francine: Por no decir que va arrugado. Quizá tampoco ha desempaquetado su plancha. ¿Papel de Navidad? Por favor.



Glen: Have you seen my mom?

Betty: No, honey. Maybe she's in the dining room.

Glen: ¿Habéis visto a mi madre?

Betty: No, cariño. Quizá está en el comedor.

Las críticas de los personajes femeninos hacia Helen se ven interrumpidas por la aparición del hijo de ésta, que pregunta por su madre.



Marilyn: Betty.

Betty: What?

Marilyn: Betty.

Betty: ¿Qué?

Una pregunta que pronto responde Marilyn, una vecina que advierte a Betty de que su marido está fuera con Helen.



Betty: Don, will you please go to Hightop and get the cake?
 Betty: Don, ¿Puedes ir a Hightop y recoger la tarta, por favor?

Ante la mirada del resto de mujeres, Betty, celosa, sale al jardín y sin alejarse demasiado de la puerta trasera de la casa, se coloca en el espacio visual que hay justo entre Don y Helen. Le pide a Don, una vez más, que vaya a recoger la tarta de cumpleaños.



Sin mediar palabra, Don se levanta y se marcha.



Tras una elipsis temporal, Don ha recogido la tarta y pareciera que vuelve a su casa. Al pasar por la puerta decide no parar y emprender otro camino.



Betty: Okay. Thank you (al teléfono). The woman at the bakery said he picked up the cake almost an hour ago. Do you think he had an accident? (a Francine y Nancy).

Betty: Vale. Gracias (al teléfono). La mujer de la panadería dijo que recogió la tarta hace casi una hora. ¿Crees que ha tenido un accidente? (a Francine y Nancy).

Un reloj marca las cuatro y cinco de la tarde. Betty está preocupada porque su marido no ha vuelto.



Chet: Let's go. We haven't done birthday cake.
Nancy: We haven't done birthday cake.

Chet: Vamos.
Nancy: No hemos comido tarta.



Chet: There's not going to be a cake. Am I the only one that knows that? Don Draper, you are a first class heel, and I salute you. Let's go. Swell party. Food was delicious.

Chet: No va a haber tarta. ¿Soy el único que lo sabe? Don Draper, eres un escapista/sinvergüenza de primera, y te saludo⁴¹². Vamos. Una fiesta estupenda. La comida estaba deliciosa.

Uno de los vecinos nombra lo que va a ocurrir. Don es un “escapista” y no va a volver con la tarta. Las revelaciones iniciales que comenzaban a inscribir fallos en este “hogar feliz”, se han convertido en una importante evidencia que los invitados han percibido con toda claridad: el marido ha escapado.



Helen: I might have a cake. A Sara Lee in my freezer.
Francine: Well, could you go get it?
Betty: Please. That would be so great.

Helen: Podría tener una tarta. Una Sara Lee en el congelador.
Francine: Bien, ¿la podrías traer?
Betty: Por favor, sería genial.

La vecina divorciada traerá una tarta, no la que probablemente sería la tarta perfecta encargada por Betty, pero sí otra que servirá para celebrar, y con la que el resto de vecinos quedarán contentos.



⁴¹² Cf. WEINER, Matthew, *Mad Men*. Temporada 1, (Lions Gate, EE.UU., 2007), DVD, óp. cit.
338



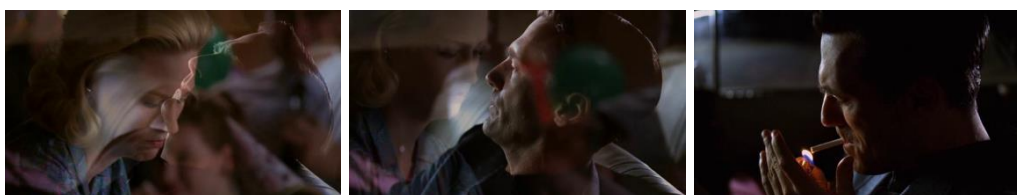
Invitados: For she's a jolly good fellow, for she's a jolly good fellow, for Sally's a jolly good fellow which nobody can deny. Happy Birthday, little lady (cantando).

Invitados: Porque es una chica excelente, porque es una chica excelente, porque es una chica excelente y siempre lo será. Feliz cumpleaños, pequeña (cantando).

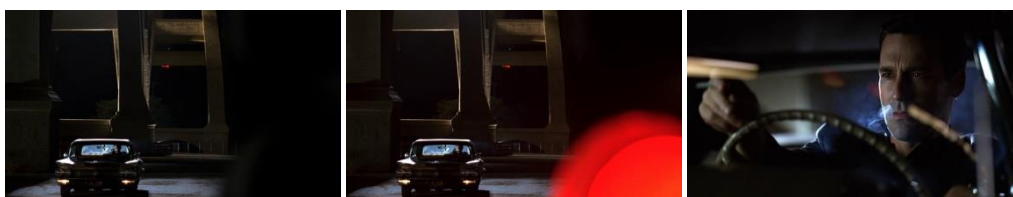
En este punto hay un desajuste entre la felicidad y el ímpetu que muestran los invitados al cantar “feliz cumpleaños” y la inocencia de la niña al soplar las velas, y la tristeza que desprende el rostro de Betty. Ha logrado que sus invitados se encuentren encantados de participar en este cumpleaños, pero, sin embargo, no ha conseguido retener a su marido en casa. La cumpleañera, que debería estar en el centro del encuadre, como protagonista de la fiesta, sopla las velas prácticamente fuera de campo. Los invitados, Betty y la tarta que ha traído finalmente Helen, parecen acaparar todo el protagonismo.

25.12. La tentación de huir

A través de un encadenado pasamos del rostro de Betty al de Don, quien sumido en la oscuridad de la noche, enciende un cigarro en el interior de su coche.



Don deja su casa para irse bajo las vías de un tren.



Abandona el hogar familiar y social para ir a un espacio oscuro, sobrio, aséptico. Huye de los entornos artificiales que él mismo ayuda a crear. Las luces y el sonido de las vías anuncian que, literalmente, va a pasar un tren encima de él.

Es preciso destacar que esta huida no es un caso aislado, ya que, como sabemos, Don protagonizará distintas tentativas de huir. En el capítulo ocho, por ejemplo, tras recibir un bonus de 2500 dólares de Bert Cooper, acude a casa de Midge.



La escena comienza con Don, de nuevo, confrontado a la puerta de su amante.



Don: París. Ahora. Vámonos.
Midge: Don. No, no puedo.

Él le ofrece irse, sin más, a París. Ella rechaza su propuesta, en el que será su último encuentro.



Don firma el cheque que le ha dado su jefe y lo introduce en el escote de Midge. Él ha recibido dinero por su trabajo que consiste en cautivar a sus clientes, atraparlos en las redes de deseo, en un proceso en el que, en ocasiones, la seducción publicitaria y la amorosa se confunden. A su vez, ha decidido que este dinero le corresponde a Midge, cuyas constelaciones imaginarias han propiciado una fuente de inspiración y calma para él. Ella ha cumplido con su papel como Imago con la que fusionarse, ha soportado los vaivenes de Don y ahora recibe el dinero con el que es cuantificada en términos monetarios. Este intercambio de dinero está relacionado, una vez más, con el drama de la prostitución. Recordemos, de nuevo, que cuando una persona es intercambiada por dinero, es, al mismo tiempo, vaciada de identidad, ya que el dinero es un signo vacío, puro valor de cambio. Ambos personajes han sido intercambiados por dinero y sus experiencias se relacionan, de alguna manera, con la prostitución y con el vaciado de identidad.

Esta ruptura se produce justo tras la anagnórisis que hace Don de su posición con respecto a Midge y su otro amante, Roy:



El protagonista, situado justo en el centro de la pareja, les fotografía. A continuación, tras un *flashback* de su infancia, la imagen del pequeño Don –que en aquél entonces todavía era Dick– encadena con la que el protagonista acaba de fotografiar.



Se explicita, así, que Don está situado en la posición del niño, cuestión que él no verbaliza pero, quizá, sí intuye:



Don: You two. You're in love [...] Every day I make pictures where people appear to be in love. I know what it looks like.
 Don: Vosotros dos. Estáis enamorados [...] Todos los días hago fotos en las que la gente simula estar enamorada. Sé cómo reconocerlo.



Midge: That's ridiculous.
 Roy: Love is bourgeois.
 Don: You're breaking my heart.

Midge: Eso es ridículo.
 Roy: El amor es burgués.
 Don: Estás rompiendo mi corazón.

Si ambos están enamorados, ¿en qué posición deja eso al protagonista?

Pero su intento de huida más significativo se producirá en el penúltimo capítulo de la temporada, cuando, como ya sabemos, Pete le amenace con desvelar su verdadera identidad a Bert Cooper.



Pete: I know that your name is not Donald Draper. It's Dick Whitman [...] Don, you should think about how Bert Cooper will react when he hears this information. I would like you to reconsider my qualifications.

Pete: Sé que tu nombre no es Donal Draper. Es Dick Whitman [...] Don, deberías pensar cómo reaccionaría Bert Cooper cuando escuchase esta información. Me gustaría que reconsiderases mis cualificaciones.

En el centro, entre los ejecutivos, encontramos la chaqueta y el gorro de Don colgando del perchero, cubriendo un vacío que hace una referencia al vaciado de identidad del protagonista.



La focalización en una determinada parte del cuerpo de Don, que ya se advertía al inicio de la cabecera, acentúa la parte oculta, misteriosa y oscura de su vida, combinada con su constante sensación de vértigo. La bola del mundo está situada justo al lado de Don, advirtiéndole de que él podría escapar a cualquier parte.



Él hace ademán de descolgar el teléfono para llamar a su amante Rachel, pero decide que, puesto que la llamada podría ser escuchada por alguien, es más apropiado acudir directamente a su oficina. Se siente perseguido, en peligro.

En el escritorio de Rachel, el interfono blanco del que emerge la voz de la secretaria anunciando la llegada de Don, está poderosamente iluminado, radiante.



Secretaria de Rachel: Mr. Draper is here to see you.
Secretaria de Rachel: El Señor Draper está aquí para verla.

Ella, sin embargo, aparece al fondo del plano desenfocada. Se trata de un plano con una fuerte carga simbólica, que adelanta lo que va a suceder: él, impulsivo, va a tratar de convencerla para

huir y ella, que va a tardar unos instantes en comprender lo que ocurre, acabará la escena descompuesta. Esta propuesta de huida, tal y como ocurrió con Midge, también va a ser el preludio del fin de la relación amorosa de los amantes. El cenicero vacío está, de nuevo, en una posición privilegiada.



Don: Let's go away.
Don: Vayámonos.

Él está ansioso, sin freno posible en mitad de la caída. Se siente, de pronto, perdido, desorientado, asustado. Su vía de escape podría estar en cualquier lugar, como ya adelantaba el globo terráqueo situado estratégicamente entre la ventana y el escritorio de su despacho.



Rachel: Really? Where?
Don: Anywhere.

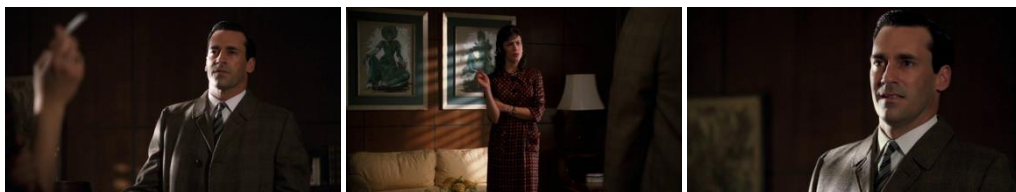
Rachel: ¿De verdad? ¿Adónde?
Don: A cualquier lugar.

Pero Rachel aún no es consciente de lo que él le está proponiendo.



Don: Something happened, and I want to go, and I want you to come with me, and I don't want to come back.
Don: Ha pasado algo, y quiero irme, y quiero que vengas conmigo, y no quiero volver.

Estamos ante un aspecto notable de la caracterización del personaje de Don. De hecho, éste es su modo de funcionar y también su punto de partida. Recordemos que, justo antes de apropiarse del nombre de Don Draper, se alistó en el ejército para huir de un entorno que no podía soportar, de una familia que no reconocía como suya. Desde que consiguió salir de la línea de combate, comenzó su segunda huida hacia una vida completamente desconocida.



Don: We'll go somewhere else. We'll start over like Adam and Eve.
Rachel: What, are you 15 years old?

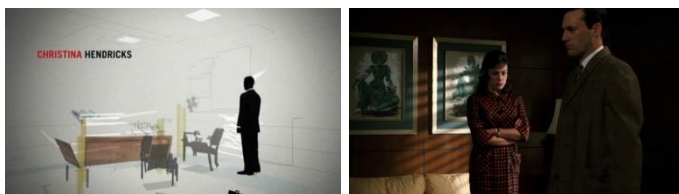
Don: Iremos a otro lugar. Empezaremos de nuevo como Adán y Eva.
Rachel: ¿Qué pasa? ¿Es que tienes 15 años?

Se percibe, como anota Jesús González Requena en su análisis de la cabecera, que probablemente Don “carezca absolutamente de eso que damos en llamar un mundo interior”⁴¹³. De hecho, ella se asombra y le recrimina la adopción de una actitud infantil: él, como si estuviese solo en el mundo, necesita irse, eludiendo, sin aparente sentimiento de culpa, todas sus responsabilidades de un día para otro.



Rachel: What kind of man are you? Go away, drop everything, leave your life?
Rachel: ¿Qué clase de hombre eres? ¿Irse fuera, dejar caer todo, abandonar tu vida?

El personaje de Rachel verbaliza la dinámica vital del protagonista. Sus palabras (*dejar caer todo*) bien recuerdan al desvanecimiento del entorno del protagonista, tal y como ha sido mostrado en la cabecera.



Un modo de caracterización del personaje que está ahora en el centro de la escena.



Rachel: You don't want to run away with me. You just want to run away. You're a coward.
Rachel: No quieres irte conmigo. Tan sólo quieres irte. Eres un cobarde.

En este instante, el adjetivo *cobarde* resuena en el interior de Don como una bomba. Además, tal y como advierte Rachel, su deseo no está en ella. Una cuestión que suscita necesariamente nuevas preguntas: ¿Dónde está el deseo de Don? ¿Es capaz de desear?

25.13. Algo hermoso e intranquilizante

Volvamos ahora a nuestra escena, al hogar de la familia Draper.

⁴¹³ “¿Qué es entonces lo que sucede en su interior? Es posible que se trate precisamente de eso: de que allí no suceda nada, sencillamente porque no exista tal interior. Es decir: que ese triunfador que es Don Draper carezca absolutamente de eso que damos en llamar un mundo interior. Y, que, por eso mismo, el único modo de experiencia que le sea dado conocer sea la del vértigo de la proximidad del abismo” Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Crónicas del vacío”, óp. cit., 29.



Betty fuma un cigarro mientras friega los platos. Escucha el coche de Don aparcando y descubre que sus dedos se han vuelto a entumecer, por lo que le resulta imposible quitarse los guantes de goma.



Sally: Daddy! Mommy, Mommy, look! Daddy got me a doggy!
Sally: ¡Papi! ¡Mami, mami, mira! Papi me ha traído un perro.

Ella, molesta por el desplante, va hacia el salón. Don le ha traído un perro a su hija y parece que finalmente se siente cómodo. De igual modo que Bateson decidió introducir “algo a la vez hermoso e intranquilizante” en la casa de la madre de su paciente, Don ha traído un perro para aportar vida a este hogar en el que todo está “intacto” y parece artificial⁴¹⁴.



Betty: I don't even know what to say.
Sally: I want to name her... Polly! Polly doggy!

Betty: No sé ni qué decir.
Sally: Le voy a llamar... ¡Polly! ¡El perrito Polly!

Betty, enfadada, se va a la terraza. Aunque el espectador ha descubierto que definitivamente algo no va bien en este hogar, el capítulo va a finalizar con una canción que crea un clima armonioso de paz y felicidad. Ésta es una dinámica que ya se ha advertido en este capítulo mientras los invitados cantaban “cumpleaños feliz” a Sally en la cocina, y se repetirá durante otros capítulos de esta serie. Existe un desajuste intencionado entre el tono despreocupado de la banda sonora y lo que acaba de ocurrir: el desplante de Don y el retorno del síntoma de Betty, quien una vez más no puede manejar sus manos. La letra de la canción, “Nothing else for me to say” (Nada más que decir) rima con la frase de ella (No sé ni qué decir) y con el comportamiento de él, que tampoco va a decir nada, al mismo tiempo que es conclusiva y resolutive.

⁴¹⁴ Cf. BATESON, Gregory, *Doble vínculo y esquizofrenia (El síndrome y sus factores patogénicos interpersonales)*, óp. cit., p. 11.



Don: Hey. Happy Birthday, baby.
Don: Hey. Feliz cumpleaños cariño.

Don besa en la frente a su hija y sonríe.



Un corte en negro indica que este capítulo ha terminado.

26. Posición perversa versus posición neurótica

En el siguiente capítulo, el cuarto de la primera temporada, Don acaba de volver del trabajo y recostado en un sofá que aparentemente es demasiado pequeño para sus dimensiones, observa carteles publicitarios.



La incómoda posición de su cuerpo sugiere, una vez más, que el protagonista no llega a encajar en esta casa.

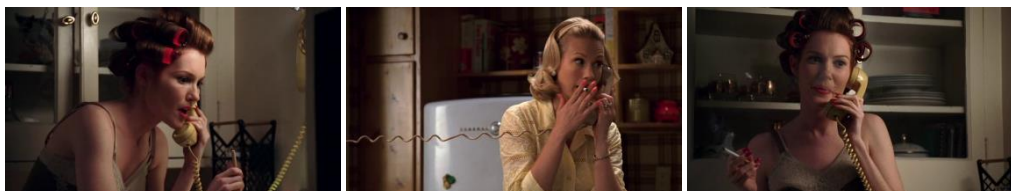


Betty: Draper residence.
Helen: Betty? Helen Bishop. Are you busy?
Betty: Well... no, I'm just finishing up dinner.

Betty: Residencia Draper.

Helen: ¿Betty? Helen Bishop ¿Estás ocupada?
Betty: Bueno... no. Tan solo estoy terminando la cena.

El teléfono suena. Mientras Betty interviene en esta conversación telefónica se oyen al fondo los insistentes diálogos de un programa televisivo que, como el espectador conocerá a continuación, están visualizando sus hijos. Al tiempo que habla Helen, sin embargo, el espectador percibe las notas de un piano que hace sonar Glen, el hijo de ésta.



Helen: Well, anyway, I was wondering if you could come watch the kids for a few hours.
Betty: Right now? [Sorprendida]
Helen: You know what? I shouldn't have asked.

Helen: Bien, de todos modos, me preguntaba si podrías venir a cuidar a los niños unas pocas horas.
Betty: ¿Ahora mismo? [Sorprendida]
Helen: ¿Sabes qué? No debería haber preguntado.

Helen está un tanto decepcionada porque intuye una respuesta negativa por parte de Betty, quien realizará el favor por compromiso.

A partir de este instante, se va a poner en escena un juego de oposiciones que van a organizar un juego en espejo entre Betty y Helen.



Una estructura que afecta a la serie en su conjunto y que, como hemos visto, ya se ha puesto en funcionamiento en distintas ocasiones. Estos personajes femeninos, que en el inicio parecieran muy diferentes –casada/divorciada es el par antitético que sirve como punto de partida para introducir a ambas–, resultarán simétricos. Cada una devendrá la imagen del demonio que habita en la otra, una conexión que se pone en escena desde este inicio a través de la presencia de cable del teléfono en la imagen –un elemento metafórico que representa el punto común que existe entre ambas.



Betty: Well, let me just get dinner on the table. I guess Don can watch the kids.
Helen: Really? Gosh, that would be wonderful. Take your time.

Betty: Bien, tan sólo déjame servir la cena en la mesa. Supongo que Don puede cuidar a los niños.
Helen: ¿De verdad? ¡Hala! Eso sería maravilloso. Tómate tu tiempo.

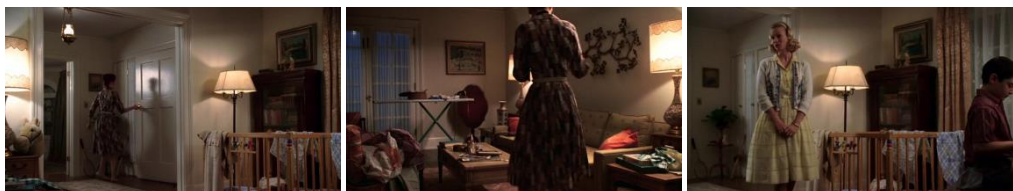
Para Betty, la vecina le ha puesto “entre la espada y la pared”. De algún modo, ella se ve obligada a cuidar del niño para mantener su imagen de “buena vecina”. Como ya hemos visto, también invitó a Helen al cumpleaños de su hija por compromiso, ya que “quedaba mal no hacerlo”.



Los diálogos que provienen de la televisión adquieren un mayor protagonismo cuando se acaba la conversación telefónica y Betty se asoma al salón para ver qué hacen sus hijos y su marido. La mirada de Don está en su trabajo y en la televisión pero no está atento a ella. Este hecho es recalcado a través de la mirada de Betty, no sólo porque es una de las razones de su malestar, sino también porque es el modo de hacer hincapié en un estereotipo femenino –la imagen de la mujer que pasa el día en la cocina y de la que nadie se preocupa– que se va a poner en cuestión en EE.UU. durante la década de 1960.

26.1. Una casa viva

Una transición sonora acompañada por las notas del piano de Glen nos introduce en la casa de Helen.



Helen: Oh, you're a lifesaver, truly. I can't tell you how much I appreciate this. Hiroshima, I know. Cleaning lady and babysitter are one.

Betty: Oh, stop. It's charming.

Helen: Oh, eres una salva vidas, de verdad. No puedo expresar cuánto aprecio esto. Hiroshima, lo sé. La mujer de la limpieza y la canguro son la misma.

Betty: Oh, para. Es encantador.

Helen se disculpa por el desorden que hay en su casa ante la mujer perfecta cuyo hogar ya hemos calificado de “casa modelo”. El contraste entre los dos hogares es evidente. La ropa de Helen no va a juego con las cortinas, la cuna del bebé está situada en el centro del salón y comparte espacio con la tabla de planchar. Mientras Betty presta atención al desorden y a los movimientos de Helen entre el caos, instintivamente entrecruza sus manos, haciendo que los pulgares de ambas manos entren en contacto. Como ya hemos visto, a Betty se le paralizan estos dedos en un caso de somatización que podría traducir una cierta neurosis⁴¹⁵.

⁴¹⁵ “Los síntomas (de la neurosis) no se originan nunca (o por lo menos exclusiva y predominantemente) a costa del instinto sexual denominado normal, sino que representan una exteriorización de aquellos instintos que se considerarían como *perversos* en el más amplio sentido de la palabra, y se exteriorizan



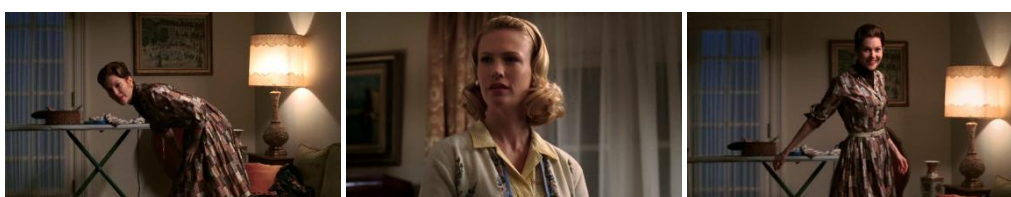
Betty: That's beautiful, Glen.

Helen: Except he can wake up the baby. Glen, stop that now. You remember Mrs. Draper? She's going to take care of you while I'm gone.

Betty: Es precioso, Glen.

Helen: Excepto porque puede despertar al bebé. Glen, para eso ahora. ¿Te acuerdas de la señora Draper? Va a cuidar de ti mientras no estoy.

Betty le dedica unas palabras cariñosas al niño, mientras Helen, que es quien da órdenes, aparece cortante⁴¹⁶.



Helen: No ironing.

Betty: Ironing?

Helen: I give him 5 cents a piece. He loves doing it.

Helen: Nada de planchar.

Betty: ¿Planchar?

Helen: Le doy cinco céntimos por cada pieza. Le encanta hacerlo.

Ante la falta de orden, Betty se sorprende e incluso por un instante, al escuchar que la tarea de la plancha no la realiza la madre sino el hijo, su rostro adquiere una expresión de extrañeza. Incluso se podría percibir en su semblante una cierta superioridad desde el punto de vista de una mirada conservadora, reafirmando un prejuicio sobre la vecina. Además, en este instante, empieza a caracterizarse al personaje del pequeño Glen como un chico especial al que le gusta tocar el piano y planchar, lo que es ciertamente peculiar en el contexto en el que se inscribe la historia. Betty se encuentra ante una casa viva en la que las huellas de quienes habitan este hogar, de sus problemas y defectos, están presentes.



Betty: You look very nice.

Helen: They keep the place poorly lit.

Betty: I guess there'll be a lot of nice men there.

Betty: Estás muy guapa.

directa y conscientemente en propósitos fantaseados o en actos. Los síntomas se originan, por tanto, en parte, a costa de la sexualidad anormal. *La neurosis es, por decirlo así, el negativo de la perversión*" Cf. FREUD, Sigmund, *Tres ensayos para una teoría sexual*, óp. cit., p. 1190.

⁴¹⁶ El personaje de Glen está interpretado por Marten Holden Weiner, el hijo del creador de la serie, Matthew Weiner.

Helen: Tienen la sede poco iluminada.
Betty: Supongo que habrá muchos hombres allí.



Helen: Yes. I guess so, although it's mostly women. Have you seen the candidate?
Betty: On the news. He's handsome. But I'm not sure who we're voting for.
Helen: Well, I'll bring you back some literature. I'll be back before 10, I promise.

Helen: Sí. Eso creo, aunque la mayoría son mujeres. ¿Has visto al candidato?
Betty: En las noticias. Es guapo. Pero no estoy segura de a quién vamos a votar.
Helen: Bien, te traeré algo de propaganda. Volveré antes de las 10. Lo prometo.

Para Betty, en contraste con Helen, la política en sí misma no es interesante para una mujer, pero sí puede ser un entorno adecuado para conocer a un futuro marido⁴¹⁷. Helen, sin embargo, es más moderna ya que recoge los aspectos novedosos que va a introducir John F. Kennedy durante su gobierno. Betty, por su parte, representa lo contrario a esa imagen ya que no trabaja fuera de casa y mantiene su estatus de “mujer de”.



Helen: Glen.

Helen se despide de Glen y Betty queda situada espacialmente entre la madre y el hijo, al lado de la cuna donde duerme el bebé de Helen.



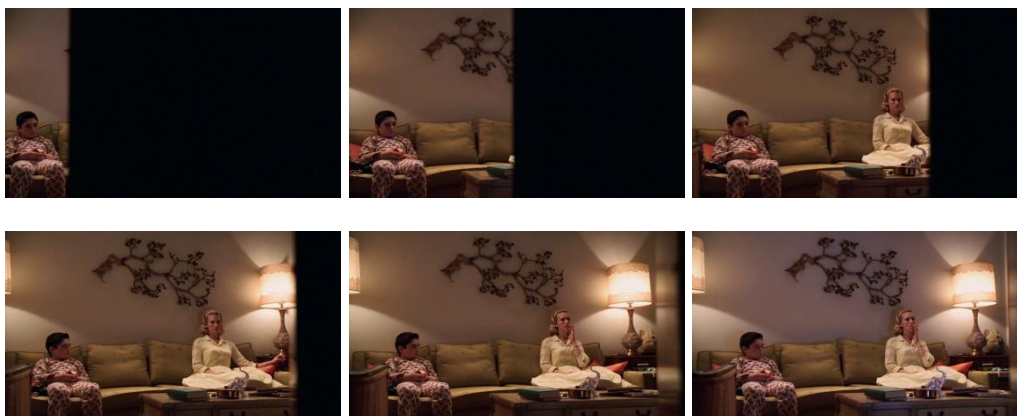
Betty cierra la puerta y se dirige tímidamente, con las manos entrecruzadas, hacia el niño. Ella le mira y él esconde su mirada.

⁴¹⁷ En el último capítulo de la tercera temporada, Betty pide el divorcio a Don para casarse con Henry Francis, Director de relaciones públicas del Gobernador de Nueva York Nelson Rockefeller.

26.2. La televisión



Un corte en negro funciona como transición visual e indica que ha habido una elipsis temporal en esta escena. A este corte le acompañan en el terreno sonoro unos disparos que provienen de la televisión y adelantan el disparo que Glen va a efectuar de un modo metafórico hacia Betty. El sonido que se escucha corresponde a una serie televisiva que adelantó Helen anteriormente, “Los Real McCoys”. Resulta del todo natural el protagonismo incesante del sonido televisivo como telón de fondo de las vidas de los protagonistas de *Mad Men* y, en este caso, también de los espectadores que se sienten identificados.



La posición inicial de la cámara está aproximadamente en la parte trasera de la televisión a la que atentamente miran Betty y Glen. A continuación, a través de una panorámica –que crea la sensación de que una cortinilla negra se está apartando–, la cámara abandona su primera posición para centrarse en los protagonistas. Durante unos instantes, el espectador tiene la sensación de que el telón de una obra teatral se abre, sugiriendo que una función va a comenzar. Los personajes protagonistas de la escena son presentados poco a poco y por separado. En un extremo del sofá, Glen mira a la televisión mientras sujeta con su mano derecha la manzana que acaba de morder. En el extremo opuesto, Betty fuma un cigarro y también observa con atención el programa televisivo. Ellos observan la televisión del mismo modo que los espectadores les miran a ellos.



Glen mira de reojo a Betty sin que ésta se percate, y enseguida vuelve a centrar su mirada en la televisión, que a estas alturas se ha convertido en un elemento protagonista. El plano que se

presenta al espectador es prácticamente simétrico. Cada uno de los personajes está iluminado por una lámpara, y encima de sus cabezas cuelga lo que parece la rama de un árbol. Sobre el mueble central encontramos libros, libretas y una escultura pequeña de un elefante que refutan la idea del “hogar vivo”.

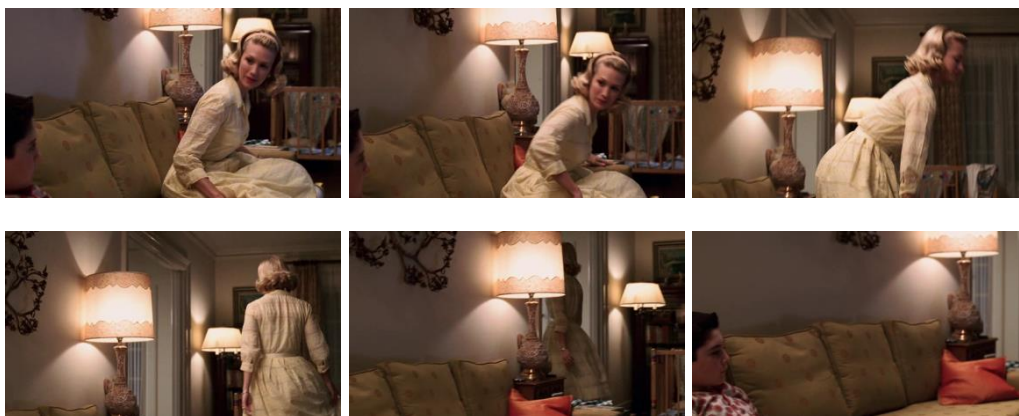
26.3. Morder el fruto prohibido

El niño vuelve a mirar de reojo a Betty de un modo tan veloz que ésta no llega a enterarse.



Betty: I'll be right back.
Betty: Ahora vuelvo.

Ella apaga su cigarrillo y se levanta para ir al servicio.



Glen se queda solo en el sofá sujetando una manzana tan roja como el estampado de su pijama. La salida de Betty del salón está filmada a través de un plano semisubjetivo que refuerza la idea de que ella es su objeto de deseo. La manzana mordida, por tanto, funciona como metáfora del fruto prohibido.



Betty entra en el servicio, habitación en la que ya no hay rastro del sonido televisivo, y espontáneamente vuelve a juntar los dedos de sus dos manos: el pulgar de la mano derecha toca el de la mano izquierda⁴¹⁸.

⁴¹⁸ A estos dedos se les adscribe una cualidad erótica debido al comportamiento común de algunos niños que manifiestan su sexualidad a través de la succión o el “chupeteo” de esta parte del cuerpo. En la sintomatología de la neurosis histérica, “la represión recae principalmente sobre las zonas genitales propiamente dichas y éstas transmiten su excitabilidad a las restantes zonas eróticas, que en la vida



Separa sus manos para abrir y husmear los cajones de Helen. En principio, Betty no encuentra lo que busca.



Mientras abre el cajón del mueble, su cara expresa su deseo de hacerlo. “Sé que esto no está bien, soy un poco traviesa”, se dice a si misma.



Betty coge con la mano durante unos segundos lo que parece la caja de un anticonceptivo de Helen.



Al devolver la caja al cajón, en su rostro se puede leer la emoción acompañada de un gesto avergonzante por haber buscado y descubierto algo tan íntimo.

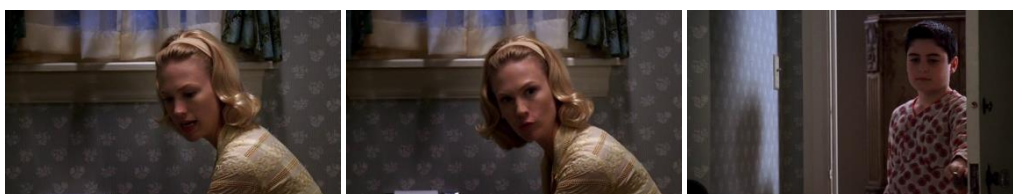
adulta han pasado a un segundo término y que en estos casos vuelven a comportarse nuevamente como genitales”. Por lo que se podría decir que la sexualidad reprimida de Betty se manifiesta, de algún modo, a través de sus pulgares. Cf. FREUD, Sigmund, *Tres ensayos para una teoría sexual*, óp. cit., p. 1190, 1202.



Mientras ella está sentada en el servicio, se escucha cómo alguien manipula el cerrojo de la puerta.

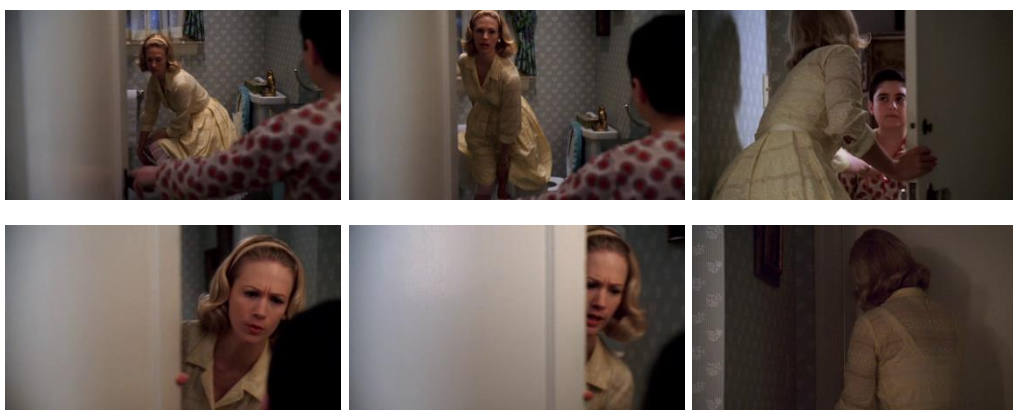


Betty: I'm in here.
Betty: Estoy aquí.



Betty: Glen, I said get out.
Betty: Glen, he dicho que te vayas.

El niño abre la puerta y se mantiene de pie e impasible en el umbral, entre el pasillo y el cuarto de baño.



Betty: Young man, what is wrong with you?
Betty: Jovencito, ¿Qué te pasa? Este baño está ocupado.

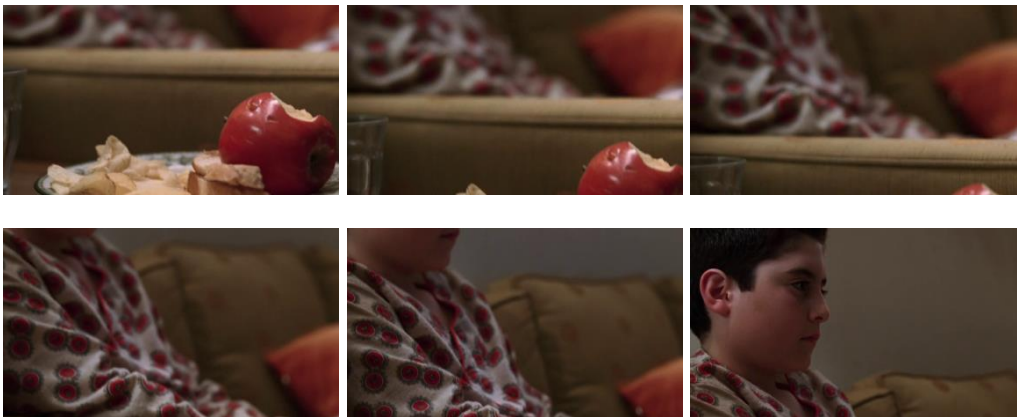
Dado que la ocasión de satisfacer su deseo de mirar se le presenta en el cuarto de baño, Glen se coloca en la posición de voyeur e interesado espectador de lo que ocurre en este lugar, lo que desvela un comportamiento perverso por su parte. La serie enfrenta al espectador, de nuevo, a la estructura del espejo invertido ya que, como sabemos, la neurosis es el negativo de la perversión. De este modo, la posición neurótica de Betty y la perversa de Glen quedan relacionadas. La energía libidinal de Betty se ha convertido en una inervación somática que se ha puesto en escena en distintas ocasiones. Su síntoma corporal habla, de alguna manera, acerca

de su proceso de represión. En el lado opuesto, Glen, que carece de este mecanismo de represión, busca su inmediata satisfacción.

Mientras, en la televisión se está produciendo un asalto.



Podríamos estar ante un regimiento de caballería que se abalanza de manera abrupta contra un campamento de indios.



La manzana mordida –símbolo de la tentación no reprimida y de la ausencia de pudor de Glen, que acaba de ver a Betty en una posición muy íntima–, acompañada por restos de comida, está colocada justo al lado del niño.

26.4. El acercamiento de Betty



Betty apaga la televisión para captar la atención de Glen y en ese instante, el niño acaba de conseguir lo que quería, es decir, eliminar la distancia que había entre Betty y él, a la vez que recibe su total atención.



Betty: What do you have to say for yourself?
 Betty: ¿Vas darme una explicación?

Ella aparece filmada en contrapicado, siguiendo el punto de vista de Glen, quien está excitado en un extremo del sofá.



Betty: Glen, look at me.
 Betty: Glen, mírame.

Ella se interpone entre la televisión y el niño, al mismo tiempo que se coloca como el centro total de su mirada, exigiendo que Glen le preste atención. El realizador encuadra su cuerpo y su cadera a la altura del niño, lo que dibuja la ambivalencia de ella ante el juego perverso que le propone Glen. Betty va a entrar en este juego aunque no lo va a reconocer.



Betty: That was very bad. You know better than to walk in on someone like that.
 Betty: Eso ha estado muy mal. Sabes que no se entra en el baño si hay alguien.

El niño, evitando de nuevo mirar directamente a la protagonista, se mantiene impasible ante la bronca de Betty.



Betty: That room is private, extremely private.
 Betty: Ese lugar es privado, extremadamente privado. Bien, eso es todo lo que estaba intentando decirte.



Glen: I'm sorry.
Glen: Lo siento.

Glen, situado al lado de la plancha, conduce su mirada directamente a los ojos a Betty y habla por primera vez en esta escena. Ante la insistencia de la protagonista, él se disculpa. En este punto, ella ya no se ha sentado en el extremo opuesto del sofá sino en el centro, esa posición que quedaba vacía al principio.

26.5. El siguiente asalto

Ella se mantiene en un principio tensa y firme pero en el instante en que inclina ligeramente su cuerpo hacia Glen, éste aprovecha para darle un efusivo abrazo.



Betty: That's not the way to behave, okay?
Betty: No hay que comportarse de esa forma, ¿vale?

En este momento, la manzana mordida está, de nuevo, presente en el plano.



Betty: Now... It's all right. I'm not angry anymore.
Betty: Ahora... está todo bien. Ya no estoy enfadada.

Glen no puede evitar llorar cuando Betty le abraza. Ella se sorprende e inmediatamente se enternece ante la reacción desmesurada por parte de este niño impasible que apenas habla. El espectador también se sorprende porque nunca ha visto a Betty adoptar orgullosamente una postura tan cariñosa y maternal, ni siquiera con su propio hijo. Esta posición afectuosa vuelve a acercar a la protagonista al juego erótico que el niño le propone.

26.6. La conquista

El niño ha parado de llorar y ahora prepara el terreno para conquistar a Betty.



Glen: You're pretty.
 Betty: [duda] Well, thank you, dear.
 Glen: Really pretty.
 Betty: That's sweet of you to say.

Glen: Es usted guapa.
 Betty: [duda] Bien, gracias cariño.
 Glen: Realmente guapa.
 Betty: Es dulce lo que dices.



Glen: How old are you?
 Betty: Well, I'm the same age as your mother. How old is your mother?
 Glen: She's 32.
 Betty: I'm 28.

Glen: ¿Cuántos años tienes?
 Betty: Bien, tengo la misma edad que tu madre. ¿Cuántos años tiene tu madre?
 Glen: Tiene 32.
 Betty: Yo tengo 28.

Ella se muestra orgullosa por ser más joven que la madre de Glen ya que, al remarcar este hecho, puede reabrir un poco el juego erótico.

26.7. El fetiche

El colofón de los piropos que el niño profesa a Betty llega cuando Glen le llama “princesa” a ella que vive en una casa que en ocasiones se asemeja a un castillo.



Glen: Your hair is so beautiful. You look like a princess.
 Betty: Well, I don't know about that.

Glen: Su pelo es tan bonito. Parece una princesa.
 Betty: Bien, no estoy segura de ello.

Recordemos, además, que este personaje está inspirado en la actriz Grace Kelly, quien dejó su carrera como actriz en Hollywood para convertirse en la princesa de Mónaco.



Glen: Can I have some?
Betty: What?

Glen: ¿Me da un poco?
Betty: ¿Qué?



Glen: Can I have some of your hair?
Betty: Glen, no.

Glen: ¿Puedo tener un mechón de su pelo?
Betty: Glen, no.



Glen: Just a little piece?
Betty: Glen.

Glen: ¿Tan sólo un poquito?
Betty: Glen.

“Glen” significa “no, cállate, porque si sigues pidiéndomelo te lo voy a dar”.



Glen: You won't even miss it.
Glen: Ni siquiera lo echará de menos.

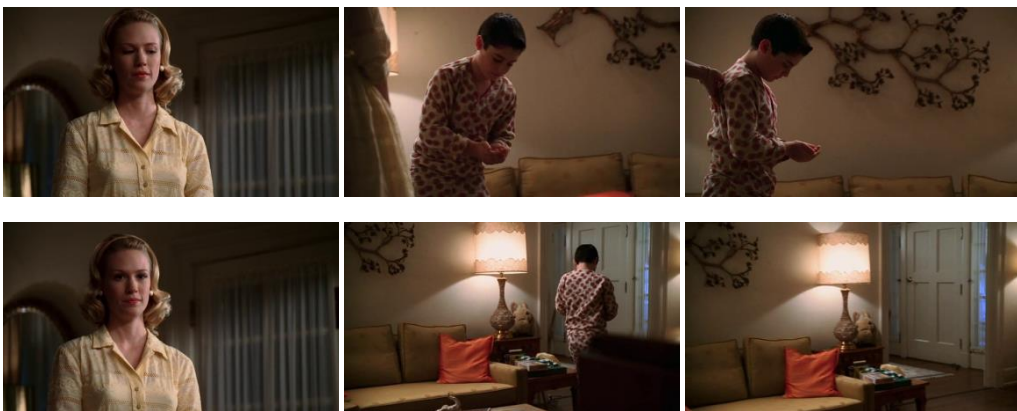
A Glen no le resulta muy difícil convencer a Betty.



Betty coge las tijeras que están sobre la plancha, instrumentos de la madre que también usa el niño, se corta el bucle del cabello y se lo ofrece como obsequio en un gesto claramente erótico.

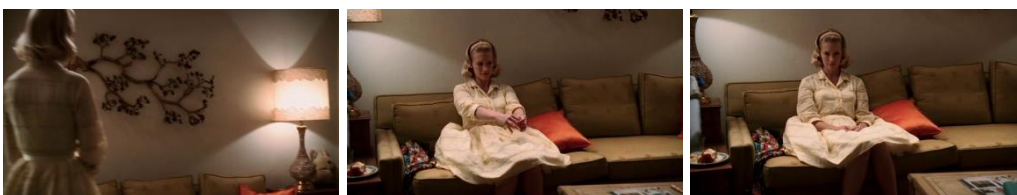


La fascinación por ella y, concretamente, por el bucle de su cabello se juega en un terreno ambivalente y perverso que sugiere el perfil fetichista de este niño. El espejo invertido al que nos hemos referido se pone, de nuevo, en escena. Una vez más, los polos opuestos se atraen.



Betty: Now off to bed with you. And no radio.
Betty: Y ahora a la cama. Y nada de radio.

Betty empuja al niño a irse a la cama y dejar atrás la rama del manzano bajo la cual estaba sentado.



Sentada debajo de la rama y con la manzana mordida a su lado, vemos a la protagonista sonreír tímidamente, mientras se acomoda en el lugar del encuentro, ocupando esta vez una parte del sitio de Glen y otra de ella.

Tras una elipsis temporal, el niño ya está durmiendo en su habitación y la protagonista aguarda la llegada de Helen:



Durante su espera, Betty lee un libro sobre Italia, el lugar de sus sueños, donde antes de casarse fue musa de un diseñador europeo. En el noveno capítulo de esta temporada, Betty, emocionada, recuerda este momento de su vida ante la atenta y fascinada Francine:



Betty: I did do some modeling, you know.

Francine: I did not know, but I'm not surprised. Carlton calls you Grace Kelly.

Betty: Hice de modelo, ¿lo sabías?

Francine: No lo sabía, pero no me sorprende. Carlton te llama Grace Kelly.

En este punto, Francine confirma el parecido entre Grace Kelly y Betty, una semejanza que por lo visto ha sido comentada entre estos vecinos.



Betty: I was a model when I met Don.

Francine: A model in Manhattan?

Betty: Yes. It was exciting. But when I got started... the summer after college, in Italy.

Betty: Era modelo cuando conocí a Don.

Francine: ¿Una modelo en Manhattan?

Betty: Sí. Era excitante. Empecé... durante el verano después de graduarme, en Italia.



Francine: Italy?

Betty: There was this Italian designer: Giovanni. He wanted to be called Johnny. That's how much he loved Americans.

Francine: Well, he loved American girls.

Betty: It was more of an artist/muse relationship.

Francine: ¿Italia?

Betty: Estaba ese diseñador italiano, Giovanni. Quería que le llamase Johnny. Él quería mucho a los americanos.

Francine: Bien, él amaba a las chicas americanas.

Betty: Era más una relación entre un artista y su musa.

A continuación, Betty descubre a Francine su tesoro, es decir, los vestidos que un diseñador italiano elaboró para ella antes de casarse.



Mientras la protagonista se prueba en el cuarto de baño uno de sus vestidos-tesoro, la cámara recorre las telas de los vestidos como si estuviese ante el cuerpo de una mujer tumbada.



El movimiento comienza en los pies de la cama y termina encuadrando el busto de Francine, pasando por su curvado vientre de embarazada.



Francine: So... he made you all this, and it was platonic? No petting, nothing?
Francine: Así que... ¿él te hizo todo esto, y era platónico? ¿No hubo caricias ni nada?



Francine: *Mamma mia.*



Betty: And put my hair up like this.
Betty: Y puso mi pelo hacia arriba, así.

Betty se muestra ante la vecina, quien insinúa que entre la protagonista y el diseñador hubo un romance.

26.8. De nuevo, Betty recurre a las seguridades aparentes

Volvamos a la casa de Helen para ver el reencuentro entre las dos vecinas:



Helen: How was it?
Betty: It was nice. Very quiet.

Helen: ¿Cómo ha ido?
Betty: Fue bien. Muy tranquilo.



Helen: Oh. In case you're interested.
 Betty: Oh. Thank you. I'll be sure to look at it.

Helen: Oh. Por si te interesa.
 Betty: Gracias. Seguro que le echo un vistazo.

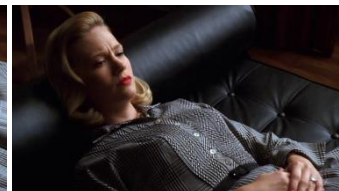


Helen: I can't thank you enough. I hope I can return the favor sometime.
 Betty: Oh, please, don't even think about this.

Helen: No puedo agradecerte bastante. Espero poder devolverte el favor alguna vez.
 Betty: Oh, por favor, ni siquiera lo pienses.

De acuerdo con Betty todo ha ido perfectamente, sin embargo, una escena posterior con el psiquiatra nos da algunas claves para discernir entre el descontento real de Betty y la máscara con la que lo cubre.

El plano que da comienzo a esta escena pone el acento en la cadera de Betty, en su sexo.



Betty: It was hard to see her all alone like that... supporting herself with that sad little job at the jewelry store. Frozen food. I mean, I know she gets some kind of help, but still, she looks so exhausted. She tries to put on a brave face.

Betty: Era duro verle sola así... manteniéndose a sí misma con ese triste trabajito en la joyería. Comida congelada. Quiero decir, sé que recibe algún tipo de ayuda, pero aun así, parece agotada. Trata de parecer valiente.



Betty: Honestly, I think she's jealous of me. I've seen it before. I was in a sorority. I mean, seeing happy families all around. But I don't know what I can do.

Betty: Sinceramente, creo que tiene celos de mí. Lo he visto antes. Yo viví en una hermandad. Quiero decir, viendo familias felices alrededor. Pero no sé qué puedo hacer.

Betty enmascara a través del tema de los celos y de un sentimiento de falsa compasión su envidia hacia Helen, una mujer que trabaja fuera de casa, tiene aventuras y, en definitiva, se puede permitir hacer todo lo que ella se veda a sí misma.



Betty: I can't just disappear. I live there.

Betty: No puedo tan sólo desaparecer. Vivo allí.

En este instante, la mirada perdida de Betty revela la falsedad de su discurso, como si se dijese a ella misma “¿qué estoy diciendo!”.



Betty: Of course [sobreactuando, diciendo lo que queda bien decir], my real concern is those children. I mean, the baby won't know the difference, but that poor little boy. The person taking care of him isn't giving him what he needs.

Betty: Desde luego [sobreactuando, diciendo lo que queda bien decir], lo que realmente me preocupa son esos niños. Quiero decir, el bebé no notará la diferencia, pero ese pobre niño. La persona que le cuida no lo da lo que necesita. ¿Sabes?

Pareciera que ella se identificase con la situación de Glen: el niño no recibe afecto de su madre, como ella no lo recibe de su marido. Con este lamento, Betty encubre el hecho de no localizar el deseo de Don hacia ella ni saber de qué modo interpelar eróticamente a su marido. Por otro lado, ella está muy cómoda instalada en su propio narcisismo, siendo la más atractiva de las vecinas.

27. El objeto de deseo central

En el quinto capítulo, Don recibe una llamada en su despacho.



Voz de Peggy (desde el interfono): There's a call for you from Bix Beiderbecke.
Voz de Peggy (desde el interfono): Una llamada para usted de Bix Beiderbecke⁴¹⁹.

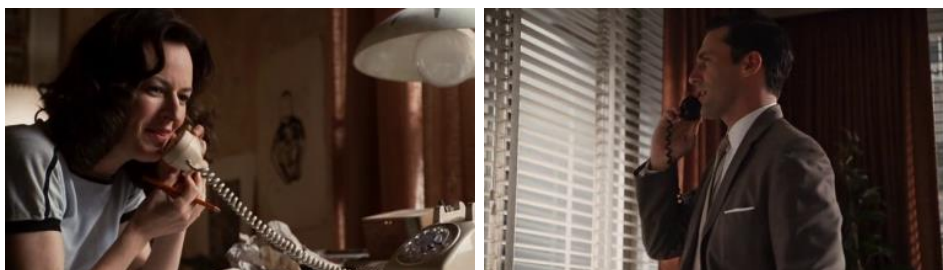
Si prestamos atención a la composición del plano, los flexos y las líneas inscritas en la ventana reencuadran su cabeza. Se trata de una representación visual del laberinto especular sin fin que recorre su experiencia vital, tal y como será mostrado a continuación. Un recorrido laberíntico en el que el personaje está completamente atrapado. Él dirige una mirada de interrogación al teléfono. “¿Quién será?”, se pregunta.



Don: Hello, Mr. Beiderbecke?
Midge: It's me, and don't ask who, or you'll spoil the mood.

Don: Hola, ¿Señor Beiderbecke?
Midge: Soy yo, y no preguntes quién, o arruinarás el momento.

Midge, que se ha presentado a sí misma con un nombre falso para no ser descubierta, está al otro lado de la línea telefónica. En este instante, ambos, situados tras sus mesas de trabajo y con sendas cortinas cayendo a sus espaldas, utilizan nombres falsos. De nuevo, estamos ante otro de los espejos que recorren *Mad Men*. Ella, que trata de respetar su rol de amante estableciendo normas que le protegen a sí misma y evitan que la relación cruce una cierta línea candente del compromiso y el sentimiento amoroso, rebasará esta frontera a continuación, dando lugar a la verbalización de ciertos sentimientos verdaderos.



Don: Who's Bix?
Midge: The trumpeter. I was thinking about playing the horn this afternoon.

Don: ¿Quién es Bix?
Midge: El trompetista. Estaba pensando en tocar la trompa esta tarde.

Él se coloca justo en frente de la ventana que comparece ahora como una de las figuras mayores del vértigo. Ella verbaliza una metáfora sexual con la que nombra, al mismo tiempo, su deseo.

⁴¹⁹ Se trata de uno de los primeros músicos blancos en ser considerado músico de jazz auténtico. Precursor del estilo *cool* de mediados del siglo XX, fue uno de los solistas de jazz más influyentes de los años 20.



Don: Where are you calling me from?
Midge: I just had a phone put in.

Don: ¿Desde dónde me llamas?
Midge: Ya tengo teléfono.

Don tiene miedo a ser descubierto, sentimiento que es puesto en escena a través de la ubicación de la cámara, que ahora está más alejada del personaje, en el lado opuesto del despacho. Se destaca, así, la profundidad de campo del plano, así como la situación de Don con respecto a las ventanas, muy cercanas a su cuerpo. Por tanto, contemplamos al protagonista, tras las sillas vacías, confrontado a las grandes ventanas de su despacho. Se trata de un fotograma que recuerda, de nuevo, al que precede a la caída en la cabecera.



Una nueva caída, por tanto, podría estar a punto de tener lugar.

27.1. La decepción femenina

Por error, Peggy escucha la conversación entre Don y su amante.



Midge: Really. Instant connection, just like that night at the ticket booth in Grand Central.
Don: Midge, I'm at work.
Midge: Just get down here. I want you to pull my hair and ravish me and leave me for dead.

Midge: De verdad. Conexión instantánea, como aquella noche en la taquilla de Grand Central.
Don: Midge, estoy en el trabajo.
Midge: Simplemente ven. Quiero que me tires del pelo y me viles y me dejes muerta.

La gestualidad de su rostro muestra la sorpresa con la que la joven escucha estas palabras. Al mismo tiempo, nos preguntamos lo siguiente: ¿Comparte ella también una cierta excitación?



Es posible leer en la expresión de su rostro un sentimiento de decepción que recorre ahora su persona. A continuación, durante unos instantes de silencio, antes de que Don verbalice su despedida, la cámara, ajena a la quietud de la protagonista, realiza un sutil movimiento semicircular.



Don: I'll be back after lunch.
Don: Volveré después de la comida.

Tras una elipsis, Don y Midge yacen desnudos en la cama.



Midge: That was it. That's what I called for. You can go.
Midge: Eso era. Para eso te había llamado. Ya te puedes ir.

Las mantas cubren sus cuerpos pero dejan a la vista sus extremidades. Pareciera que ambos flotasen sobre las sábanas blancas. La cámara, situada a una cierta distancia de los personajes, realiza, de nuevo, un movimiento semicircular, dejando atrás las botellas de licor que aparecen en el lateral derecho del plano, así como las cartas que inscriben el juego de seducción que ha tenido lugar. El plano general del apartamento va a quedar atrás, ya que, a continuación, la cámara va a centrarse en ellos.



Don: You can't call me at work.

Midge: You scared of me getting lonely all the time? Start having conversations with you and ring you all the time, saying, "When are you gonna come over"?

Don: This is working right now.

Don: No me puedes llamar al trabajo.

Midge: ¿Tienes miedo de que me sienta sola todo el tiempo? De que empiece a darte conversación y te llame todo el tiempo, diciéndote, "¿Cuándo vas a venir?".

Don: Esto está pasando ahora.

Ella pone en escena sus sentimientos y, a continuación, formula una queja.



Midge: And it worked today. Look I'm sorry your life is in a million pieces. Be easier for you to have one less.

Don: I hurt your feelings.

Midge: Y ha funcionado hoy. Mira, siento que tu vida tiene un millón de piezas. Sería más fácil para ti tener una menos.

Don: He herido tus sentimientos.



Midge: You didn't like my call a little bit?

Don: I'm here.

Midge: ¿No te ha gustado mi llamada un poquito?

Don: Estoy aquí.

A la demanda de Midge, quien reclama cierto reconocimiento (*¿No te ha gustado mi llamada?*), le seguirá un sentimiento de decepción, que, como hemos visto, finalizará en el octavo capítulo con la ruptura de la relación.



Midge: And you waited until you were done to make me feel bad about the phone call. I like that you come in here, acting like somebody else. It must be so intense above 14th Street. Then you shoot down on the train. That look when I open that door. Sometimes you're preoccupied, but then you always... well, you always... change gears.

Don: I don't even think about it.

Midge: I know. I like being your medicine.

Don: Okay.

Midge: Y en cuanto has acabado me has recriminado la llamada. Me gusta que vengas aquí, actuando como otra persona. Debe ser tan intenso arriba de la Calle 14. Te veo sentado en el tren. Y esa mirada cuando abro la puerta. A veces estás preocupado, pero entonces siempre... bien, tú siempre... cambias de marcha.

Don: Ni siquiera pienso sobre ello.

Midge: Lo sé. Me gusta ser tu medicina.

Don: Vale.

Ella se sincera y reconoce que en cierta forma sí que está experimentando cierto sufrimiento. O sea, que de algún modo, el hecho de insistir continuamente en la utilización del sarcasmo para conversar con él, es, como ya subrayábamos anteriormente, una manera de enmascarar sus sentimientos. Don ni siquiera lo piensa. Así, consigue, por el momento, mantener su vida infiel –igual que tantas otras cosas– a distancia.

27.2. “¿Donald Draper? ¿Qué clase de nombre es ese?”

Al día siguiente,...



... Adam, su hermanastro, acude a la oficina.



Ha descubierto su vida por casualidad, al ver una foto de Don junto a Roger –ambos sujetan los flamantes premios con los que han sido reconocidos como “los mejores” en el sector publicitario– en el periódico.

Al principio, el protagonista finge no conocer a Adam, pero finalmente, lo despacha momentáneamente así:

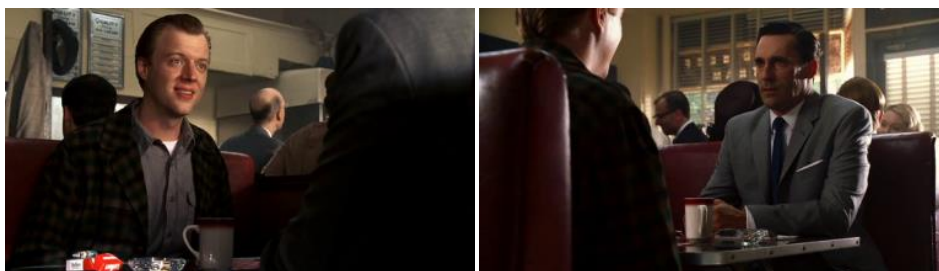


Don: There's a coffee shop three blocks west of here. *Deelite*. I'll meet you there at noon.
Don: Hay una cafetería a tres bloques al oeste de aquí. *Deelite*. Te veré allí al mediodía.

Al encontrarse en la cafetería, su hermano quiere saber qué ha sido de él durante todos estos años...



... ya que Don huye de él —y de todo aquél que tenga que ver con su oscuro pasado— desde que arrebató la identidad de su superior y salió del frente de batalla. En la imagen, en el centro de esta composición casi simétrica, está, de nuevo, el cenicero. Las patas de la mesa dibujan unas líneas verticales centrales que dividen el plano en dos mitades: una para Don y la otra para Adam. Así, se muestra visualmente la lejanía que existe entre ambos.



Adam: Dick, I thought you were dead, and you're right here.
Don: That's not me.

Adam: Dick, pensaba que estabas muerto, y estás justo aquí.
Don: Ese no soy yo.

Tras Adam, contemplamos un perchero. Un sombrero y una gabardina rodean el vacío, al que se hace referencia de forma reiterativa. Tras Don, sin embargo, una luminaria intensa emerge a través de la puerta de cristal. Él está instalado en la negación permanente.



Adam: Donald Draper? What kind of name is that?
Don: What difference does it make? People change their names.

Adam: ¿Donald Draper? ¿Qué tipo de nombre es ese?
Don: ¿Cuál es la diferencia? La gente cambia sus nombres.

Adam no sale de su asombro, así que pregunta a su hermanastro por qué se ha convertido en Don, por qué ha dejado morir a Dick –también podría formularse así: por qué le ha dejado caer. El protagonista responde con otra pregunta, acompañada de evasivas.

Mientras tanto, Betty llega a Sterling Cooper junto a sus hijos.



En la composición son bien reconocibles dos partes. A la derecha, Betty y sus hijos y a la izquierda, Peggy. Ambas áreas están delimitadas por una columna y por una línea inscrita en la moqueta. Ambos personajes habitan realidades paralelas que tienen un punto común: Don Draper.



Betty: Hello.
Peggy: Hello. My goodness, you're Mrs. Draper, aren't you?
Betty: Hello. You must be Peggy.
Peggy: I recognize your voice.

Betty: Hola.
Peggy: Hola. ¡Dios mío! Usted es la señora Draper, ¿verdad?
Betty: Hola. Tú debes de ser Peggy.
Peggy: Reconozco su voz.

En este momento, Betty cruza la línea inscrita en la moqueta, adentrándose en esta realidad desconocida para ella.



Betty: We are here for our **portrait**.

Peggy: Of course. I guess I knew that.

Betty: Is he in there?

Peggy: Um, not right now, but please go inside.

Betty: Estamos aquí por nuestro retrato.

Peggy: Desde luego. Supongo que lo sabía.

Betty: ¿Está él aquí?

Peggy: Um, no ahora, pero por favor entre.

Betty acude a Sterling Cooper con la intención de posar para un retrato de familia.



Peggy: I'll be right back.

Peggy: Volveré en seguida.

Mientras entran en el despacho, pareciera que el flexo situado en uno de los escritorios, partiera por la mitad a las protagonistas de la escena.



Ahora Peggy está sola y dividida.

27.3. Círculos entorno al vacío

A continuación, la joven secretaria se mueve de forma caótica por la oficina, como perdida.





Corre confundida, como haciendo círculos sobre sí misma. Busca el consejo de Joan.



Peggy: Oh, my God, Joan, I need your help.
 Peggy: Oh, Dios mío Joan, necesito tu ayuda.



Peggy: Mrs. Draper is here, and they're having their portrait taken, and he snuck out, and I don't know who to lie to.
 Joan: Calm down. Just breathe slow.
 Peggy: Mr. Draper is out, and I don't think I'm supposed to know where he went.

Peggy: La señora Draper está aquí, y tienen que hacerles su retrato, y él se ha escabullido, y no sé cómo mentirle.
 Joan: Cálmate. Tan sólo respira despacio.
 Peggy: El señor Draper está fuera, y creo que se supone que no sé dónde fue.

Ambos personajes, filmados a contraluz, están reencuadrados por sendas paredes de cristal traslúcido. En el centro de la escena se sitúa la opacidad del protagonista, con la que los personajes femeninos tienen que lidiar. Los círculos entorno al vacío que acaba de recorrer Peggy, devuelven una precisa metáfora de la vacuidad de Don, así como de sus vaivenes.



Joan: Where is he?
 Peggy: I don't know.
 Joan: You do know and you're going to tell me, or I'm not going to tell you what to do.
 Peggy: He sees this woman. He saw her the other day. He came back all greasy and calm.

Joan: ¿Dónde está?
 Peggy: No lo sé.

Joan: Lo sabes y me lo vas a contar, o no te diré qué tienes que hacer.

Peggy: Él ve a esa mujer. La vio el otro día. Volvió sudado y en calma.

La jefa no va a darle su consejo sin antes averiguar ese secreto que conoce Peggy. La intensidad de la conversación aumenta, lo que se pone en escena a través del cambio de escala en la imagen, que ahora muestra un plano más corto de las protagonistas. Ellas continúan reencuadradas. Peggy cree que Don está con su amante –cuestión que le causa, como veremos, una cierta decepción–, cuando en realidad está con su hermanastro, tratando de mantener la distancia con respecto a su pasado, tratando, dicho de otro modo, de deshacerse de él. Ambas cuestiones (amantes y pasado oculto) son presentadas en escenas paralelas y, de este modo, son puestas en relación.



Joan: Peggy, use your noodle. You're making this so complicated. You go out there, and you entertain her and her brats. Get some Hershey bars from the cart and tell her you don't know where he is and you forgot to remind him.

Joan: Peggy, usa la cabeza. Estás haciendo esto tan complicado. Ve ahí fuera, entreténla a ella y a sus mocosos. Coge algunas chocolatinas Hersehey del carrito y dile que no sabes dónde está y que se te olvidó avisarle.

27.4. “¿Quién es Donald Draper?”

Volvamos a la cafetería en la que se reúnen Don y Adam:



El cenicero de cristal está iluminado y colocado casi en el centro del plano. Las cenizas son una explícita referencia al muerto que en realidad es Don, una cuestión que él mismo insinuará en el capítulo nueve:



Don: If I leave this place one day, it will not be for more advertising.

Roger: I've worked with a lot of men like you, and if you had to choose a place to die, it would be in the middle of a pitch.

Don: I've done that. I want to do something else.

Don: Si dejo este sitio algún día, no será para hacer más publicidad.

Roger: He trabajado con muchos hombres como tú, y si tuvieras que elegir cómo morir, lo harías con las botas puestas⁴²⁰.

Don: Eso ya lo he hecho. Quiero hacer algo más.

A continuación, Adam formula una de las preguntas clave de la serie:



Adam: Who is Donald Draper? I mean, do you have a wife? Kids?

Don: I'm gonna go.

Adam: ¿Quién es Donald Draper? Quiero decir, ¿Tienes mujer? ¿Hijos?

Don: Me voy a ir.

Una cuestión (*¿Quién es Donald Draper?*) para la que el protagonista no tiene respuesta. “Nada” o “cenizas” podría ser una manera descriptiva de contestar. Pero, claro está, Don prefiere irse.



Adam: That's it?

Don: Want me to pay for lunch?

Adam: No.

Don: Let me.

Adam: You didn't have anything.

Adam: ¿Esto es todo?

Don: ¿Quieres que pague tu comida?

Adam: No.

Don: Déjame.

Adam: No has tomado nada.

El protagonista apaga su cigarro y así, sus cenizas, a las que ya nos hemos referido, están, de nuevo, de su lado y casi en el centro.



⁴²⁰ Cf. WEINER, Matthew, *Mad Men*. Temporada 1, (Lions Gate, EE.UU., 2007), DVD, óp. cit.



Adam: I just want to be a part of your life.

Don: Adam, that's not going to happen. I'm going to walk out that door. That's it. I'm not buying your lunch... because this never happened.

Adam: Sólo quiero ser parte de tu vida.

Don: Adam, eso no va a ocurrir. Voy a salir caminando por esa puerta. Eso es. No voy a comprar tu comida... porque esto nunca ha pasado.



El protagonista se adentra en una atmósfera en la que destaca la intensa luz solar. Pareciera que, como el humo o la aspirina que fue filmada en detalle en escenas anteriores, él pudiera desvanecerse, desaparecer. El espacio al que se aproxima el protagonista también recuerda a la atmósfera blanquecina en la que cae en la cabecera y a la luz del techo de su oficina –donde, recordémoslo, se acercaba peligrosamente esa mosca que constituía una metáfora de él. Se introduce, de nuevo, el desvanecimiento del entorno como modo de caracterización de la vivencia del personaje. El derrumbe absoluto de su entorno amenaza ahora a Don. A continuación, contemplamos un plano general de la cafetería.



La iluminación exterior arde y Don, como aquella mosca a la que miraba con atención en el piloto, podría quemarse. En la parte derecha de la imagen, un sombrero y un abrigo cuelgan de un perchero, cubriendo, de nuevo, el vacío. Adam se queda solo. La puerta se tambalea, no consigue cerrarse completamente, por lo que esta trama está aún por resolver.

27.5. “Probablemente sabes más sobre él que yo”

Peggy, Betty y los niños esperan al protagonista en su despacho. La cámara, situada justo en el escritorio de Don, pareciera que nos devolviese el plano subjetivo de alguien sentado en la mesa de trabajo. ¿Se trata de un fantasma? ¿El fantasma de Don?



Betty: Are you sure we should wait?
Peggy: I think so.

Betty: ¿Estás segura de que debemos esperar?
Peggy: Eso creo.



Betty: Oh, are you missing your lunch?
Peggy: No. It's okay. I brought it.

Betty: Oh, estás perdiéndote la comida?
Peggy: No. Está bien. Me la he traído.

En frente de Betty está colocado un porta cigarrillos circular. Esta forma de círculo concuerda con los movimientos de la cámara y la espiral manierista a la que hemos hecho referencia en capítulos anteriores.



Betty: Do you have a boyfriend or a steady?
Peggy: Um, no. I work a lot. Some blind dates.
Betty: I remember those. The disappointments.
Peggy: Yeah.

Betty: ¿Tienes novio o vas en serio con alguien?
Peggy: Um, no. Trabajo mucho. Algunas citas a ciegas.
Betty: Las recuerdo. Las decepciones.
Peggy: Sí.

Betty trae a colación la decepción y ambas coinciden en que este pesar es o ha sido un aspecto presente en sus vidas. Como veremos, se trata de un sentimiento que recorre a las dos mujeres. De nuevo, está presente la estructura en espejos entre los dos personajes, cuyos nombres son, además, muy similares (Peggy/Betty). El teléfono suena.



Cuando Peggy se gira para dirigirse hacia el teléfono que está en el escritorio de Don, contemplamos, de nuevo, el perchero, de donde cuelgan el sombrero y la gabardina del protagonista.



Peggy: Mr. Draper's office.

Joan: How's it going?

Peggy: No, thank you. I'm staying in.

Peggy: La oficina del señor Draper.

Joan: ¿Cómo va?

Peggy: No, gracias. Me quedo.

Accedemos a ver el rostro de Peggy, quien está descolocada. Joan lleva puesta una chaqueta con estampado de leopardo, lo que, junto a su pelo rojizo, le da un aspecto de mujer felina. La jefa disfruta, haciendo gala, de nuevo, de una actitud perversa. La conversación termina y Peggy vuelve a prestar atención a Betty.



La joven secretaria se coloca frente a la esposa de Don. Entre ellas, contemplamos la gabardina y el sombrero, que cuelgan rodeando al vacío que el jefe representa. Las mujeres, de nuevo, están situadas alrededor del vacío.



Betty: You probably know more about him that I do.
Betty: Probablemente sabes más sobre él que yo.

La frase de Betty resume la escena, ya que puede ser entendida como una referencia a esa información que Peggy ha descubierto y que le ha descolocado completamente (la llamada de la amante). La secretaria no tiene respuesta. Los diálogos de la serie, una vez más, participan de una cierta ambigüedad, como ocurre, a menudo, en el territorio de equívocos que transitan los protagonistas.



Peggy: Mr. Draper. I'm...
Don: The portrait.

Peggy: Señor Draper. Yo estoy...
Don: El retrato.

Él entra y tarda unos instantes en situarse.



La familia Draper se dirige a la puerta del despacho. Y, a continuación, se producen las despedidas.



Peggy: Nice to meet you.
Peggy: Encantada de conocerla.



Don: Don't worry about it.
Peggy: Thank you.

Don: No te preocupes por esto.
Peggy: Gracias.



Cuando Peggy se queda sola, respira profundamente, apoyando sus manos sobre sus caderas.

27.6. El retrato de familia

Al día siguiente, Betty contempla su retrato familiar.



La familia parece contrariada y desenfocada. Si nos fijamos en Don, descubrimos que está tan blanco que pareciera un muerto (¿el muerto al que le arrebató su identidad?). La fotografía, por tanto, devuelve a Betty una verdad importante sobre su marido, que ella, por supuesto, no quiere ver.



Betty: They're terrible.
Francine: No, they're not.

Betty: Son terribles.
Francine: No lo son.



Betty: Don was late. It ruins the whole thing.
Francine: Oh, Carlton's always late.

Betty: Don llegó tarde. Arruinó todo.
Francine: Oh, Carlton siempre llega tarde.



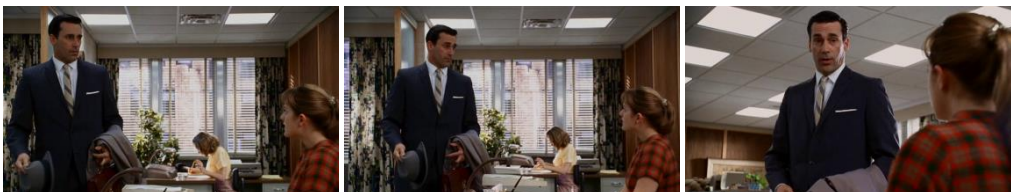
Betty: **You can see what's important to them.**
Francine: We're very important to them. Stop it. How'd you like to be in Helen Bishop's family portrait? There's a **big hole** there, believe me.

Betty: Puedes ver qué es importante para ellos.
Francine: Somos muy importantes para ellos. ¿Preferirías estar en el retrato de la familia de Helen Bishop? Hay un gran agujero ahí, créeme.

Betty está profundamente decepcionada. Tal y como le ocurría a la amante, Midge, ella experimenta malestar porque siente que no le importa lo suficiente a Don. Un sentimiento de desilusión se ha instalado en todas las mujeres que rodean a este protagonista inspirado en la figura del casanova.

27.7. La magnificación del objeto deseado

En Sterling Cooper, Don ha finalizado su jornada.



Peggy: You're leaving?
Don: Yes. For the day.
Peggy: Oh, okay.
Don: I'm going home. You can reach me there if necessary.

Peggy: ¿Se va?
Don: Sí. Por lo que queda de día.
Peggy: Oh, vale.
Don: Me voy a casa. Puedes contactarme allí si es necesario.



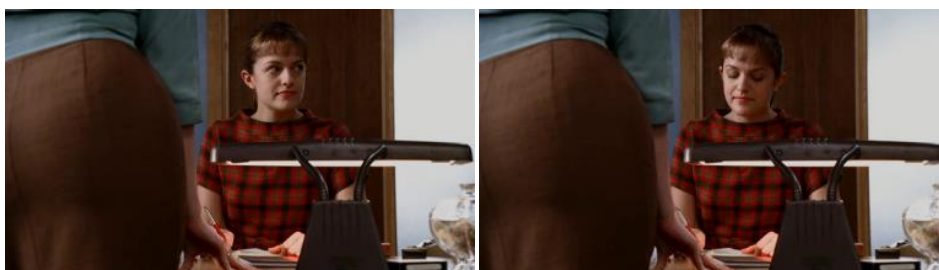
Durante unos instantes de silencio, la cámara, de nuevo, realiza un sutil movimiento semicircular alrededor de la secretaria.



Joan: I've always wondered why he's ignored me. Probably because he's so good-looking he can go out outside the office for whatever he wants. Most of these fellas can't.

Joan: Siempre me he preguntado por qué me ha ignorado. Probablemente porque es tan guapo que puede salir de la oficina a por lo que quiera. La mayoría de estos tipos no pueden.

El movimiento de la cámara cesa cuando Joan entra en el plano. Contemplamos la cadera de la jefa de secretarías en primer plano, lo que significa que lo pulsional –su sexo– está en el centro de la escena. La frase de Joan –*siempre me he preguntado por qué me ha ignorado*– se sitúa en la estela de la de Midge (*siento que tu vida tiene un millón de piezas*) y la de Betty (*Puedes ver qué es importante para ellos*). Asimismo, de nuevo, la demanda femenina se centra en los sentimientos de decepción con respecto al protagonista. No obstante, al mismo tiempo, Joan no duda en piropearlo.



Peggy: **He seemed different to me.**

Peggy: A mí me parecía diferente.

Peggy, que todavía mira hacia el lugar por el que se ha marchado Don, verbaliza su decepción. Midge, Betty, Joan y Peggy devienen en este capítulo cuatro mujeres decepcionadas ante este protagonista que, tal y como avanzábamos, resulta tan atractivo como opaco. Sus quejas tienen que ver con una ausencia de posesión (Joan y Peggy) o con una posesión insuficiente (Betty y Midge) del protagonista, que comparece como objeto de deseo central, lo que provoca la magnificación del objeto deseado. Así, se confirma, además, el carácter fundamentalmente imaginario del protagonista. Se trata, por cierto, de la misma estructura que rige en la estrategia seductora de la publicidad que ya hemos visto al protagonista poner en funcionamiento. De nuevo, la seducción amorosa y la publicitaria se confunden.



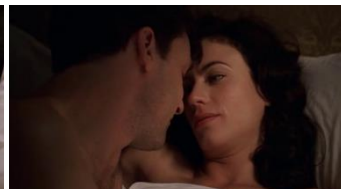
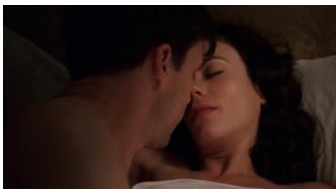
La decepción de ellas es directamente proporcional al vacío de Don, que tan relacionado está con su lado oscuro y que tan explícitamente recorre este capítulo. Por ello, ambas cosas (decepción femenina y pasado que retorna) son presentadas en un montaje paralelo que nos devuelve la dialéctica entre Don y las protagonistas de la serie. Una dialéctica que pivota en lo fundamental sobre el registro imaginario y que, por ello, está destinada a ser descubierta como mascarada y, en esa misma medida, a resquebrajarse. Para completar este mapa de mujeres decepcionadas es preciso prestar atención a una escena del capítulo once, que tiene como protagonistas a Rachel y a Don:



Rachel: Do you have to go home?
 Don: No.
 Rachel: Good. I don't want you to.
 Don: I don't want to.

Rachel: ¿Tienes que ir a casa?
 Don: No.
 Rachel: Bien. No quiero que vayas.
 Don: Yo tampoco.

El movimiento semicircular de la cámara rodea a los protagonistas.



Rachel: This is hard for me. Mostly because I can't even imagine how hard it must be for you.
 Don: I don't think about it. I mean, I try not.
 Rachel: Must be a powerful mind you have there, because I can't control mine. I keep thinking about us being together.

Rachel: Esto es duro para mí. Sobre todo porque no puedo ni imaginar lo duro que debe ser para ti.

Don: No pienso sobre ello. Quiero decir, trato de no hacerlo.

Rachel: Debes tener una mente poderosa, porque yo no puedo controlar la mía. No paro de pensar en nosotros juntos.

La queja de Rachel se sitúa, de nuevo, en la estela que acaban de fijar el resto de protagonistas femeninas. En su respuesta, el protagonista, tal y como ocurrió cuando compartía cama con Midge, se refiere a su capacidad para mantener a cierta distancia la parte de su vida en la que se desliza de los brazos de una amante a los de otra sin implicarse sentimentalmente con ninguna de ellas.



Rachel: I don't know if I understand how this works, where it goes. I'm worried it's a fantasy.

Don: It's not. I told you, I'm right where I'm supposed to be. I just haven't figured out what to do yet.

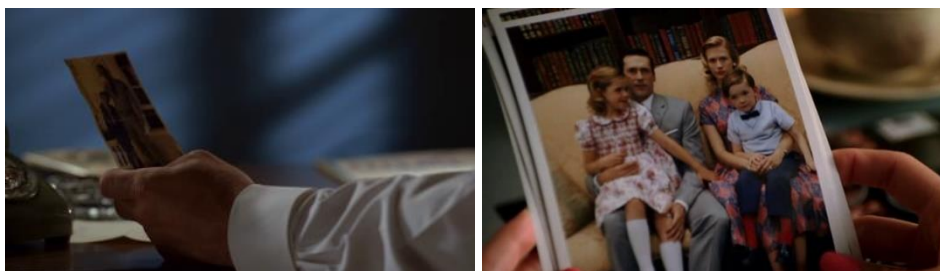
Rachel: No sé si entiendo cómo funciona esto, dónde va. Me preocupa que sea una fantasía.

Don: No lo es. Te lo dije, estoy aquí donde se supone que tengo que estar. Tan sólo no he descifrado aún que hacer.

Entonces, la ejecutiva judía nombra con precisión una de las características fundamentales del protagonista: él es una fantasía, pura imagen, espejismo de deseo. Por ello, está destinado a desvanecerse. Al mismo tiempo, se evidencia la dialéctica del Todo o Nada en la que se inscribe la relación de los amantes, ya que Rachel verbaliza un temor propio del seducido que, al mismo tiempo que lo es todo mientras el seductor le mira, si éste deja de mirar, entonces nada.

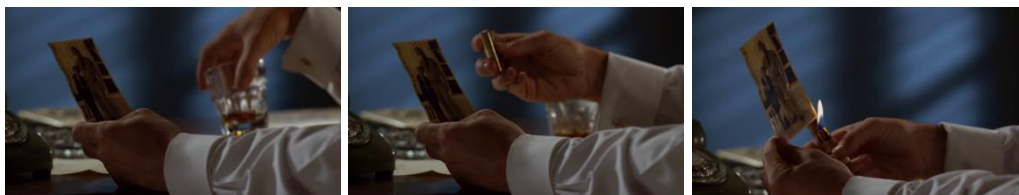
27.8. Los recuerdos queman

Estamos en el despacho de la residencia Draper. Tal y como hacía Betty en una escena anterior, Don también observa una fotografía que es un retrato familiar.



Betty, tal y como hemos subrayado, contemplaba el desenfocado retrato familiar y Don hace lo propio con una fotografía en la que aparece vestido con el uniforme militar junto a su hermanastro —se trata probablemente de la última foto que se hicieron juntos antes de que el protagonista marchase al frente y cambiase su identidad. Se trata de uno de los pocos recuerdos, por tanto, que le quedan de su vida como Dick, de ese pasado que retorna ahora en forma de fotografía. La fotografía a la que mira Don representa sus recuerdos, mientras que la de Betty, su presente, su entorno familiar, que no funciona. Él da la espalda a sus recuerdos. Betty, sin embargo, no para de pensar en su entorno familiar y quiere arreglarlo. Estamos ante dos maneras de enfrentarse a estas fotos que son huellas de lo real. Para Don, es insoportable el advenimiento de lo real, mientras que Betty trata de pensarlo y, en la medida de lo posible, modificarlo. Estas reacciones ante lo real, nos devuelven, por un lado, la experiencia de un

personaje carente de sujeción simbólica (Don), frente a otro que dispone de ella (Betty). Como comprobaremos, el protagonista va a experimentar su cita con lo real de un modo siniestro.



Don apoya su vaso de whisky en la mesa y, a continuación, quema la fotografía. La música refuerza la intensidad dramática del momento.



Estamos ante uno de los puntos de ignición del texto en el que literalmente los recuerdos arden. Don trata, así, de rematar a un muerto que es él mismo. A la vez, se explicita, así, el registro real de la imagen, lo radical fotográfico, “eso que funda la brutal singularidad y azarosidad de la imagen fotográfica”⁴²¹.



A través de las cenizas de su cigarro, que apaga antes de tiempo aplastándolo sobre el cenicero, se pone en escena la acción de dar muerte a alguien que, en realidad, ya está muerto: su remate y, por tanto, su aniquilamiento. Al mismo tiempo, Don realiza unos ligeros movimientos circulares con el cigarro que apaga.



Abre con llave su cajón, que bien representa su casi inaccesible psique.

⁴²¹ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya, *El spot publicitario*., óp. cit., p. 16.



Coloca su maletín en la mesa.



Y, a través de un plano filmado en contrapicado, contemplamos el cajón abierto de Don y también una parte de su angustiado rostro. No sabemos aún qué hay en ese cajón, pero sí que Don va a trasladar su contenido al interior del maletín. Por la posición de la cámara, este plano recuerda a la segunda transición del piloto –aquél plano nadir que mostraba el punto de vista de un personaje que casi había caído.



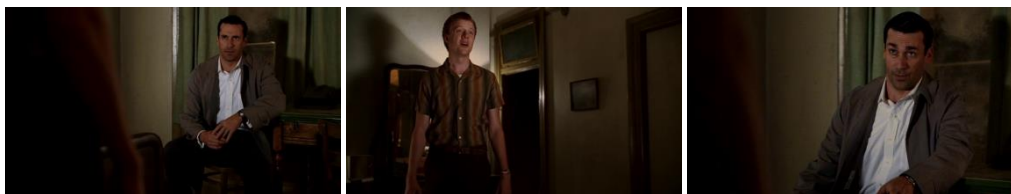
De nuevo, Don está en plena caída.



Tras una elipsis, camina por un pasillo que se cierra sobre él y que pareciera no tener fin. Se trata de un elemento metafórico, que pone en escena el presente continuo en el que vive Don. Un presente que devuelve una estructura especular que no conoce desenlace.



Está, de nuevo, confrontado a una puerta. Por la composición del plano, este instante recuerda a tantos otros en los que hemos visto al protagonista acudir ansioso a visitar a sus amantes. Puesto que lo que tiene lugar en el interior de las casas de sus amantes es la descarga inmediata de la energía puesta en juego, que, en el caso de Don, supone, además, la transgresión de la norma básica de fidelidad matrimonial, podemos afirmar que, en cierto modo, estas puertas, así filmadas, representan la transgresión. Nos preguntamos, entonces, si algo relacionado con la transgresión va a producirse a continuación.



Don: I came here because I wanted to talk to you and explain something to you.
Adam: You got to stop that kind of talk. This isn't so hard.
Don: Adam, listen to me. I have a life, and it only goes in one direction: Forward.

Don: Vine aquí porque quería hablarte y explicarte algo.
Adam: Tienes que parar esa manera de hablar. Esto no es tan duro.
Don: Adam, escúchame. Tengo una vida, y solo va en una dirección: hacia delante.

En la lúgubre habitación de su hermanastro, Don afirma que su vida solo va en *una dirección*, que es *hacia delante*. Pero esta es solo una falsa percepción del protagonista, quien, como hemos visto, está encallado en una estructura circular con constantes vaivenes.



Don: So no Abigail, no Uncle Mack. Nobody, huh?
Don: ¿Así que no está Abigail, ni el tío Mack, huh?

Se pone en escena la cara más oscura del protagonista: aquella que quiere asegurarse de que el resto de sus familiares, por estar muertos, no van a encontrarle. Cierta locura se ha apoderado, en este instante, de su rostro. Lo real ha emergido en el instante en el que su universo imaginario se ha resquebrajado. Estamos ante la cara de la muerte que atrae a Don, ya que, como adelantábamos, el vértigo –que tan profundamente siente– es, al mismo tiempo, la fascinación por el vacío, por el momento límite.



Don: That's \$5.000. That's all there is. I want you to take it, and I want you to leave New York, and I don't want to see or hear from you ever again.
Don: Son 5000 dólares. Quiero que los cojas y que dejes Nueva York. No quiero verte ni saber nunca más de ti.

Don coloca encima de la mesa el dinero que, ahora ya lo sabemos, tenía guardado en su cajón. Ese dinero que, como él, carece de valor porque es pura moneda de cambio. Tal y como sostiene González Requena en su análisis de la cabecera, este fajo de billetes con el que se despide bien podría compararse con “un revólver” con el que matar a Adam, quien se suicidará en el capítulo once de esta temporada⁴²².

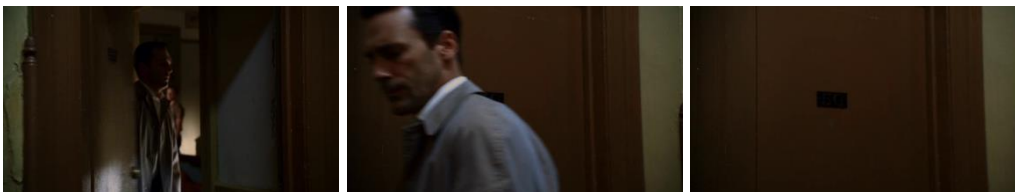


Don: You thought I was dead. Just go back to thinking that.
Don: Pensaste que estaba muerto. Vuelve a pensarlo.

Pareciera que, en este instante, saliese a la luz el muerto que habita a Don. *Piensa en mí como un muerto* también significa aquí *piensa en mí como lo que realmente soy*.



Don se adentra en la parte más oscura de la habitación, el umbral que da acceso al pasillo. En este instante pareciera un fantasma o una gabardina que cuelga de un perchero.



Y deja atrás la puerta que, una vez más, representa la transgresión, pues si bien él no ha materializado el asesinato de su hermano, tal y como hemos subrayado, los 5.000 dólares con los que lo ha despachado podrían compararse con un rifle con el que matarle. La transgresión, en este caso, está relacionada con el fratricidio. Esta puerta, en todo caso, queda bien cerrada, por lo que Don no volverá a cruzar este oscuro umbral.

28. El espejo imaginario

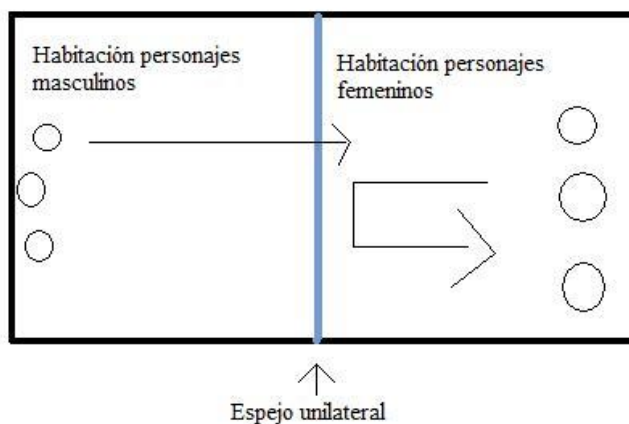
Los elementos de esta imagen simbolizan la acción y la disposición espacial de esta escena, que tiene lugar en el sexto capítulo.

⁴²² Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Crónicas del vacío”, en VV.AA., Guía de *Mad Men*. Reyes de la Avenida Madison, Madrid, Capitán Swing, 2009, p. 29.



Las botellas de licor, junto a una jarra y unas tazas de leche blancas, están instaladas en una disposición privilegiada, es decir, en el único lugar desde donde puede verse prácticamente toda la acción. Por ello, van a estar ‘vigilantes’. Las botellas representan tanto la forma de la mujer, como la actitud ‘emborrachada’ de los personajes masculinos a los que apenas vemos, porque están ‘abandonados’ al deseo de ellas. La jarra de leche –un elemento que trataremos detenidamente– y las tazas jugarán un importante papel para Roger, quien, descompuesto y desvalido ante el poder de Joan, se atragantará al tratar de beber un trago de leche.

Recordemos aquí que el alcohol emborracha, como ellas, encuadradas en un marco que recuerda a la pantalla cinematográfica, y caracterizadas como el dispositivo deseante al que se dirigen constantemente las miradas masculinas. El ojo, destaquémoslo, es el órgano “a través del cual el sujeto busca aquello de lo que carece, manifestándose, así, como un órgano deseante” y, al mismo tiempo, “sustenta un vínculo visual, escópico, intensamente satisfactorio, con el otro”⁴²³. Ellas, formando un corro y de espaldas a los hombres, se preparan para realizar un *brainstorming*, pero tanto la percepción de los personajes masculinos como la de los espectadores es otra. Para unos y otros, los personajes femeninos caracterizan ese objeto de deseo borroso por el humo del tabaco y distante, del que quieren conocer más. Joan, que destaca entre las mujeres como una mancha roja y borrosa en el centro del plano va a ser una protagonista indiscutible, sobresaliente a la hora de abordar el plano del deseo. Dos ámbitos, el comercial –conocer las actitudes de las mujeres a la hora de utilizar los pintalabios– y el de la experiencia en el campo del deseo, se van a poner en juego al mismo tiempo y en el mismo espacio. El universo femenino, liderado por Joan, va a ocupar todo: tanto la atención de ellas como la de ellos.

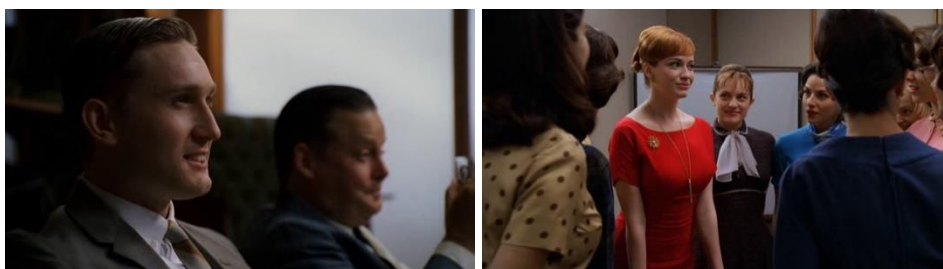


⁴²³ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya, *El spot publicitario*, óp. cit., p. 16.

Tal y como hemos esquematizado en la anterior imagen, ellas, a través del espejo unilateral, son, sin saberlo, observadas por los hombres, que en una habitación contigua y oscura contemplan y se deleitan sin ser vistos. Como podremos comprobar, este espejo unilateral pareciera ser un elemento destinado a poner en escena el mecanismo del espejo imaginario que “produce la fantasía de la fusión narcisista con el otro, es decir, la fantasía de la recomposición de la plenitud originaria”⁴²⁴. “Esta fantasía de relación dual, absoluta, plenamente cerrada, con el otro constituye la base del narcisismo primario: en ella se excluye cualquier tercer término que pueda amenazar al cierre dual, a la vez que no existe para el sujeto referencia alguna de la ley”⁴²⁵.



En lo que sigue, va a ser mostrada una suerte de materialización de las imágenes identificatorias presentes en la estrategia seductora de la publicidad⁴²⁶. Se trata, como ya subrayábamos, de imágenes delirantes que no son decodificadas, sino que “reenvían a la fase del espejo, al estadio de las primeras imágenes fundadoras del Yo prelingüístico”⁴²⁷.



Como voyeurs ideales que no necesitan esconderse, los personajes masculinos adoptan la misma actitud que los espectadores, que sentados cómodamente en sus butacas miran curiosamente la exhibición de lo femenino. La sala oscura en la que están acomodados es idónea para instalarse en el registro de lo imaginario, ya que el dispositivo delirante, tal y como se va a poner en

⁴²⁴ Ibíd. pp. 22-23.

⁴²⁵ Ibíd. p. 16.

⁴²⁶ Ibíd. pp. 43-44. “Resulta posible, en el ámbito de las operaciones propiamente seductoras (es decir, imaginarias) del spot publicitario contemporáneo, reconocer dos grandes tipos de estrategias: La primera participará de una cierta configuración narrativa a través de la cual el objeto será presentado como fetiche capaz de restituir la plenitud del objeto narcisista. [...] La segunda estrategia seductora, reconocible como la manifestación más pura de la metáfora delirante, prescindirá de toda articulación narrativa [...] para construir una interpelación explícita, permanente, a la vez verbal y visual, dirigida al espectador [...] desde un espacio que proclamará su inverosimilitud [...] ; desde él, el Objeto publicitario (y, en su caso, uno o varios actores, y uno o varios objetos) se constituye, para el espectador, como la visualización misma del Objeto de Deseo”.

⁴²⁷ Ibíd. p. 17.

escena, exige que el espacio se evidencie “como construido para una mirada que pueda gozarlo”⁴²⁸.

28.1. El vestido rojo

La demostración de lo femenino está protagonizada por Joan, jefa en este ámbito y objeto de deseo para los personajes masculinos. Ella juega con su atractivo utilizando sus armas de mujer. La jefa posee más conocimiento que el resto porque siendo mujer está en contacto con ellos y con ellas. La pelirroja Joan, cubierta por un vestido rojo, está en una constelación cromática diferente a las gamas de color gris, marrón y azul predominantes en la habitación y en los personajes. Estamos ante un elemento propio del dispositivo delirante, que en su tendencia a la inverosimilitud, incluye operaciones como la saturación de la señal cromática y el uso de colores excitantes⁴²⁹.



Joan: Okay, girls, come on in. Come on in, ladies. Gather around. Settle down.

Secretaria: What, no lunch?

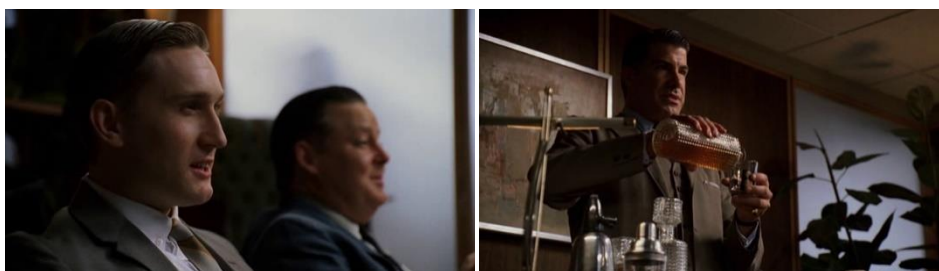
Joan: No, dear. This is better. *Belle Jolie* wants us to tell them what we think about their new line of lipsticks.

Joan: Vale, chicas, entrad. Entrad, chicas. Agrupaos alrededor. Calmaos.

Secretaria: ¿Qué? ¿No hay comida?

Joan: No, querida. Esto es mejor. *Belle Jolie* quiere que le contemos qué pensamos acerca de su nueva línea de pintalabios.

Mientras tanto, al otro lado del espejo:



Salvatore: One-way-glass. That name seem weird to you? Should be two-way glass, right?

Ken: I don't care what they call it. Beats the hell out of X-ray Specs.

Salvatore: Espejo unilateral ¿El nombre no os suena raro? Debería llamarse bilateral.

Ken: Da igual como se llame. Deja a los Rayos X en pañales⁴³⁰.

El vestido rojo también es para Joan una “carta de presentación” que simboliza el deseo que provoca en los hombres porque éste es el color de la pasión sexual, desatada por el deseo y

⁴²⁸ Ibíd. p. 25.

⁴²⁹ Ídem.

⁴³⁰ Cf. WEINER, Matthew, *Mad Men*. Temporada 1, (Lions Gate, EE.UU., 2007), DVD, óp. cit.

también de la sangre. Acentúa y subraya su presencia y propone la apreciación de ella como objeto de deseo, atrayendo las miradas, tanto femeninas como masculinas.



En contraste con el blanco que representa la pureza y la virginidad, el rojo simboliza la mancha. Y, concretamente, a ello nos recuerda este vestido, a una mancha. Es un punto rojo desigual que se distingue fácilmente entre el resto de personajes femeninos y de elementos de la escenografía. La sangre mancha especialmente las superficies blancas porque produce un fuerte contraste, ensucia lo virginal y es consecuencia de la violencia que corta, hiere y penetra, como la mirada aniquiladora de Joan, cortante, hiriente y penetrante, que puede humillar y hacer desaparecer a otros personajes. En lo femenino, ella tiene el poder de marcar, violentar y, al mismo tiempo, atraer.



Como vemos en estos fotogramas, la agresiva mirada de Joan produce una sensación violenta al mismo tiempo que atrae. El rostro de la secretaria que interpela a Joan sostiene su mirada penetrante, al mismo tiempo que en la mirada de Peggy se puede leer una mezcla de admiración y envidia. Ansía su poder como jefa y siente celos por la atracción que suscita entre los varones. Sabe que en el terreno de la atracción sexual no puede competir contra ella, pero sí puede despuntar en el ámbito laboral. Sus sentimientos combinan la identificación, la admiración y la envidia.



Greta: [A la secretaria Allison] Do you match your lip color to your clothing or to your accessories?

Joan: [A Allison] I know. That seems like a loaded question.

Greta: [A Joan] It is unloaded, and I insist you curb your editorial comments.

Allison: [A Greta] Sometimes I match it to my nail polish. [Es una afirmación pero es pronunciada en un tono de interrogación]

Joan: Good answer. [A la secretaria] Go ahead. [A la psicóloga]

Greta: [A la secretaria Allison] ¿Combinas el color de tus labios con tu ropa o con tus accesorios?

Joan: [A Allison] Lo sé. Sé que parece una pregunta con doble sentido.

Greta: [A Joan] No tiene doble sentido, e insisto en que te ahorres tus comentarios editoriales.

Allison: [A Greta] A veces lo combino con mi pintauñas [Es una afirmación pero es pronunciada en un tono de interrogación]

Joan: Buena respuesta. [A la secretaria] Continúe. [A la psicóloga]

Joan da órdenes a Greta y, de esta manera, cuestiona cuál es la jerarquía entre estos dos personajes femeninos. ¿Quién es superior aquí?



Greta: Do you change your lip color with the seasons?

Greta: ¿Cambias el color de tus labios con las estaciones?

La secretaria mira a su jefa y le pregunta con la mirada qué hacer. Está asustada, ya que Joan le intimida con su presencia.



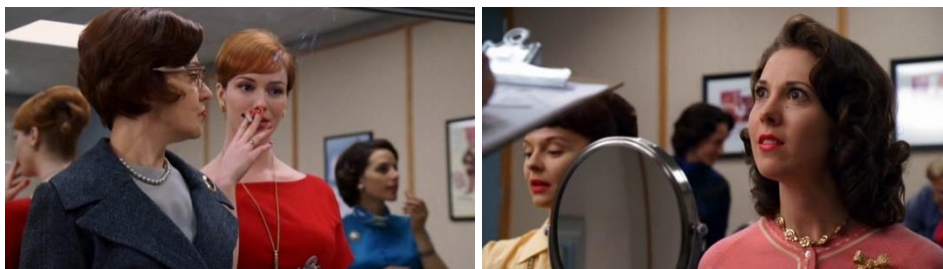
Greta: [a Joan] You, stand over there.

Greta: [a Joan] Tú, apártate a un lado.

Joan absorbe una calada de su cigarrillo y se aparta a un lado ligeramente, de manera que puede seguir escuchando y controlando la conversación entre Greta y Allison. A continuación, y de un modo arrogante, expulsa el humo hacia la cara de la psicóloga.



Una vez más, la mirada amable y aniquiladora de Joan muestra este doble juego en su conversación con los personajes de Greta y Allison.



Tanto es así que Allison, rodeada de espejos, no puede parar de mirar a Joan. Igual que Peggy, esta secretaria también está fascinada por este personaje altivo.

28.2. El ámbito imaginario

Alejadas de la forma masculina, las sensuales formas curvilíneas de Joan tienen un valor erótico añadido. Resulta tan fascinante porque su belleza y actitud atrae, cautiva a los varones de la especie y también porque es altiva y tiene poder: es aniquiladora. La imagen de la mujer deseable “sería sosa –no provocaría el deseo– si no anunciase, no revelase, al mismo tiempo un aspecto animal secreto, más pesadamente sugestivo”⁴³¹, es decir, si no presagiase su sexualidad. A continuación, asistimos a la puesta en escena del objeto de deseo a través del dispositivo seductor⁴³²:



En la escena seductora, Joan se muestra, mientras los varones le miran. “En ausencia de todo ‘él’ que se perfile por oposición al par dual ‘Yo-Tú’”, se manifestará la ausencia de la dimensión simbólica: “habrá escena seductora pero no propiamente trama narrativa: en su lugar, tan sólo, espejo”⁴³³. En esta puesta en escena propia de los spots, los modelos –en este caso, Joan– explicitan su rol, exhibiendo sus “poses huecas de maniquís”⁴³⁴. El objeto de deseo pleno y dotado de una inusitada densidad cromática, tal y como ocurre aquí, es mostrado en primer plano y carece de huella alguna. Es visualmente absoluto, un efecto que se halla reforzado por el desenfoque del fondo y su emplazamiento en el mismo centro del cuadro⁴³⁵.



En la puesta en escena del objeto de deseo es preciso que el actor dirija su mirada a aquél que está situado en la posición de seducido –ahora, esa posición la ocupan los varones. El objeto se ofrece, así, “como Gestalt unitaria en la cual el Yo puede reconocerse”⁴³⁶. Como consecuencia, se pone en funcionamiento “el mecanismo del espejo imaginario”, que produce la fantasía de la

⁴³¹ Cf. BATAILLE, Georges, *El erotismo* [Traducción de Antoni Vicens], Barcelona, Tusquets editores, [1957] 1979, p. 198.

⁴³² Durante este instante, empieza a sonar en la banda sonora un sensual tema de Carbonara titulado “Lipstick”.

⁴³³ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya, *El spot publicitario*, óp. cit., p. 24.

⁴³⁴ Ídem.

⁴³⁵ Ibid. p. 27.

⁴³⁶ Ibid. p. 28.

“fusión narcisista con el otro, es decir, la fantasía de recomposición de la plenitud originaria”⁴³⁷. Ante la puesta en escena de esta fantasía narcisista, los personajes masculinos reaccionan del siguiente modo:



Ken: I want to stand and salute that.
Ken: Quiero levantarme y saludar a esto.

Ellos, exultantes, demuestran que les atrae Joan, estandarte de lo femenino en esta escena. Se levantan y realizan este saludo militar, que, por una parte muestra respeto hacia un superior y, por otra, revela que no están en combate o sea que se han rendido ante ella.

Encontramos, ahora, en este laberinto especular que es *Mad Men*, una nueva relación en espejo entre dos personajes de esta serie. Joan, igual que ocurrió con Don en una escena anterior, se nos descubre como figura capaz de personificar, en sí misma, los poderes imaginarios de las imágenes. Concretamente de esas imágenes que son presentadas en el texto publicitario de índole seductora:



Cada uno de ellos es capaz de atrapar en las redes del deseo a unos personajes que, situados en la posición de seducidos, se abandonan ante el poder de identificación-seducción que está en juego.

28.3. La taza de leche

Analicemos lo que acaba de ocurrir desde el punto de vista de Roger:

⁴³⁷ Ibíd. p. 22.



Cuando él entra, un flexo encendido está situado justo a la altura de su cabeza. Pareciera que así se insinuase que el jefe va a quemarse.



Roger: Good. I was afraid I'd missed it.
Roger: Bien. Temía perdmelo.

Roger, que predice el ataque de la jefa de secretarias, ya llega descompuesto a ver el espectáculo de su amante Joan y decide no beber alcohol para no perder su autocontrol.



El jefe se sirve una taza de leche en vez de una copa de ginebra como acostumbra. No hemos de olvidar que la leche es la bebida del niño. Y, en la disposición escenográfica de la escena, la bebida del niño está justo al lado de estas formas de mujer simbólicas representadas por las botellas, y de las que Joan es la principal insignia. Lejos de alimentar a Roger con la leche materna, aquí Joan –que acostumbra a combinar la función de secretaria con la de amante y madre de Roger–, va a lanzar un ataque directo con el que él se acabará atragantando.



Ella desencadena su ofensiva con una mirada de reojo cuando entra Roger y, desde este momento inicial, el rostro del jefe parece perjudicado, se percibe dolor en su mirada.



Ante la visión de los movimientos corporales de la jefa de secretarias, la expresión del jefe sufre una transformación, al mismo tiempo que el trago de leche pasa con dificultad por su garganta.



Los personajes masculinos no pueden ver esta expresión en el rostro de Joan porque ella se ha situado estratégicamente de espaldas a ellos. Sin embargo, tanto los espectadores como las secretarias podemos ver claramente la doble cara de la jefa, amable y sexual, por un lado, e imperativa por otro. Lo controla todo, es la única que tiene toda la información.





La reacción de Roger es muy diferente a la del resto de personajes masculinos porque para él observar a Joan significa más que estar ante una figura seductora. Él mira a su amante con la que mantiene una relación sentimental. Por tanto, su reacción ante el deleite del resto combina los celos y la resignación. Para él, este espacio especular –aquél de la figura seductora que se me ofrece y donde yo mismo, personaje seducido, habito– evidencia, al mismo tiempo, los límites de una relación imposible. Una relación dual destinada a la ruptura, pues no hay posibilidad alguna de narratividad en ausencia de ‘él’.



Estás ahí le está diciendo Joan a Roger, con una expresión que combina el desafío, la agresión y el dolor. Al encontrarse con su mirada, él, visiblemente afectado, deja la taza en la mesa.



El rostro de este personaje femenino, combinado con las reacciones de los otros hombres de la sala, acaba de hundir a Roger que necesita apoyarse en la mesa. Ella manda y tiene el poder, mientras que él está disminuido. La composición del plano de Roger es bastante significativa:



El jefe, con un cuadro colgado en la pared que hay a sus espaldas y unas botellas que apenas se ven en la mesa donde se apoya, ocupa sólo la mitad del plano. En la otra mitad encontramos una pared marrón con una parte del cuadro que ya hemos nombrado y una jarra blanca. Él está solo junto a la leche que apenas puede tragar.

28.4. La mirada distante

Peggy, flanqueada por espejos, parece incapaz de mirarse a sí misma.



Contempla lo que ocurre a su alrededor, mientras en la banda sonora sigue sonando el tema “Lipstick”.



El cineasta focaliza la atención en su cabeza. Su cerebro, sus habilidades intelectuales, por tanto, están ahora en el centro de la escena



Ella observa el proceso: cómo las chicas se prueban los pintalabios, se miran al espejo y deciden qué les queda bien o no. Focaliza su mirada en una secretaria que tras aplicarse el pintalabios, utiliza un papel para retirar el sobrante. A continuación, esta secretaria desecha el papel a la papelera:



Reconocemos en Peggy la capacidad de mirar al resto manteniendo la distancia suficiente para advertir lo que a los demás se les escapa. Una cualidad que, como ya señalamos, también posee Don.



El juego de espejos, una vez más, está presente en la serie.

La música ha cesado y esta tormenta de ideas está llegando a su fin.



Joan: Okay, girls, playtime's over. Time to put your lipsticks and head back to your desks. Thank you for your cooperation and your lips.

Joan: Bien, chicas, la hora del recreo se ha terminado. Es hora de dejar vuestro pintalabios y regresar a vuestros escritorios. Gracias por vuestra colaboración y vuestros labios.

Todas las secretarias salen y Freddy las sigue con la mirada.



Freddy: Well, now we have to count the shades they tried.

Freddy: Bien, ahora tenemos que contar los tonos que han probado.

Joan y Greta hacen el recuento de los pintalabios que han sido usados.



Al mismo tiempo, la jefa de secretarías mira a Peggy, la única que se ha quedado en la habitación.

28.5. El ámbito discursivo

Peggy verbaliza una de sus ideas, su primera creación relacionada con la publicidad.



Freddy [a Peggy]: Can you bring me those tissues, dear?

Peggy: Here's your basket of kisses.

Freddy: Basket of kisses. That's cute.

Freddy [a Peggy]: ¿Puedes traerme esos pañuelos de papel, querida?

Peggy: Tenga su cesta de besos.

Freddy: Cesta de besos. Es mono.

Así, descubrimos que mientras que Joan se ha colocado a sí misma como objeto de deseo central —utilizando la estrategia seductora propia de los spots en la que las imágenes actúan en tanto espejos identificatorios—, Peggy se va a situar en el ámbito discursivo. Su estrategia consiste en desvincular el objeto (pintalabios) de sus cualidades. Ya no estamos, entonces, ante una papelera repleta de restos de pintalabios, sino ante una “cesta de besos”. Ella ha llevado a cabo una traslación de sentido: los restos son los besos y la papelera, la cesta. Dos formas de competir se superponen y, aunque son opuestas, están destinadas a encontrarse, pues bien explícitamente anotan los dos ámbitos en los que los spots se articulan: el discursivo y el imaginario.

Cada una de las mujeres hace uso de sus herramientas y una vez más, el juego de espejos invertido recorre la escena, ya que, en última instancia, ambas conseguirán su anhelado éxito. Un juego de espejos del que Don, aunque no esté presente en la escena, también participa, ya

que él, como hemos dicho, reúne las dos cualidades de las que las protagonistas han hecho gala aquí: es el objeto de deseo central y, al mismo tiempo, tiene la capacidad de mirar y crear eslóganes en esta misma estrategia seductora de la publicidad. Al mismo tiempo, cabe destacar que una importante metareflexión sobre la publicidad se extiende tanto a través de las distintas escenas de la serie, como de la caracterización de los personajes que las protagonizan.



Freddy: Who told you that?
Peggy: What do you mean?
Freddy: Where did you hear that?
Peggy: I just thought of it. Isn't that what it is?

Freddy: ¿Quién te lo ha dicho?
Peggy: ¿A qué se refiere?
Freddy: ¿Dónde lo escuchaste?
Peggy: Tan sólo lo pensé. ¿No es lo que es?



Freddy: It is, sweetheart. Which color did you like?
Peggy: I didn't get the one I liked. Someone took my color.
Freddy: Why didn't you choose another one?
Peggy: I'm very particular.
Freddy: As opposed to the other girls?

Freddy: Lo es, encanto. ¿Qué color te gustó?
Peggy: No conseguí el que me gustaba. Alguién lo cogió.
Freddy: ¿Por qué no elegiste otro?
Peggy: Soy muy especial
Freddy: ¿A diferencia de las otras chicas?

Peggy reafirma su originalidad frente al resto y, así, sorprende positivamente a Freddy.

28.6. El eclipse

El varón presta atención a Peggy, por lo que Joan ha sido eclipsada y como consecuencia, ha perdido su posición de dominio.



Estamos, tal y como adelantábamos, ante dos maneras de competir: Joan lo hace en el terreno del deseo sexual y Peggy da sus primeros pasos en el de la creatividad publicitaria. Una exhibe sus formas femeninas que contrastan con la ausencia de curvas masculina, mientras que la otra hace lo propio con sus ideas, en un terreno que, como hemos explicado, pertenece en esta época y en este contexto a los personajes masculinos.



Peggy: I don't know. I don't think anyone wants to be one of a hundred colors in a box.

Joan: [cogiendo a Peggy por la espalda] I think that's enough complining. Why didn't you go back to your desk, Peggy?

Peggy: No lo sé. No creo que nadie quiera ser uno de los cientos de colores que hay en una caja.

Joan: [cogiendo a Peggy por la espalda] Ya está bien de protestar. ¿Por qué no regresas a tu escritorio, Peggy?

Freddy no disimula su asombro ante los comentarios de Peggy, y mientras ella se va, él le sigue con la mirada.



Joan: [a Freddy] Bet you wish you could pour that in a glass and drink it.

Joan: [a Freddy] Apuesto a que podrías ponerla en una copa y bebértela.

Joan le devuelve los pañuelos a Freddy y evidencia ciertos celos. Él se queda parado, asombrado y pensativo. También sigue a Joan con su mirada. A partir de este momento, Freddy y Don, ciertamente impresionados, van a pedir a Peggy su primer encargo publicitario: la campaña de los pintalabios *Belle Jolie*.

28.7. El ascenso irrefrenable de Peggy

El éxito de Peggy, como en el caso de Don, será irrefrenable, ya que a una cuenta le sucederá otra hasta que en el último capítulo de la temporada, Don le ascienda a creativa junior.



Don: Miss Olson, you are now a junior copywriter. Your first account will be delivering *Clearasil* to the spotted masses.
 Don: Señorita Olson, ahora es una creativa junior. Su primera cuenta consistirá en vender *Clearasil* a las masas acnéicas.

Don, filmado en contrapicado, transmite control, poder y seguridad.



Peggy: I will do my sincere best.
 Peggy: Lo haré lo mejor que pueda.

Él cierra este contrato verbal con Peggy, quien le da la mano en un gesto de lealtad y se compromete a llevar a cabo la tarea que le ha sido encomendada.



Don: That will be all.
 Don: Eso es todo.

Tras una elipsis, Joan conduce a la nueva creativa a su despacho en una escena que recuerda a la primera incursión de Peggy en la agencia. En ambos casos suena en la banda sonora la canción titulada “The new girl”, compuesta por Carbonara.



La temporada termina de un modo similar a como empezó.



La estructura en espejo recorre, de nuevo, la serie.



Como ocurría en el capítulo piloto, Peggy sujeta una caja con sus pertenencias, mientras camina junto a Joan hacia su nuevo lugar de trabajo. Una nueva etapa se inicia para la joven publicista.



No obstante, la muestra reiterativa de estos personajes reencuadrados –que, de nuevo, recorre la escena–, supone una manera gráfica de suscitar el encallamiento en el que están sumergidos, ambos atrapados en una estructura en espiral, en un laberinto de espejos sin fin.

28.8. La emergencia de lo Real

Más tarde, Peggy siente un intenso dolor estomacal y acude al médico:



Tal y como ocurría en el capítulo piloto, la joven está sentada en una camilla.



Aquella primera visita al ginecólogo deviene, en este instante, premonitoria.



Doctor: Honey, you didn't mention that you were expecting.
 Peggy: What?
 Doctor: You're going to be a mother.
 Peggy: That's impossible.

Doctor: Querida, no mencionaste que estabas en estado.
 Peggy: ¿Qué?
 Doctor: Vas a ser madre.
 Peggy: Eso es imposible.

De nuevo, estamos ante una estructura de espejos invertidos. Si en el piloto el taponamiento de lo real, a través de pastillas anticonceptivas, estaba en el centro de la escena que tenía lugar en la consulta del doctor, ahora la emergencia de lo real –del embarazo al que Peggy ha dado la espalda– sobreviene un aspecto fundamental.



Peggy: I don't understand.
 Doctor: Now listen, we're going to get you up to Maternity.
 Peggy: No. No, that's not possible.

Peggy: No lo entiendo.
 Doctor: Ahora escucha, vamos a llevarte a maternidad.
 Peggy: No. No, eso no es posible.

Tras una elipsis:



Enfermera: Would you like to try to feed him?
 Enfermera: ¿Te gustaría alimentarlo?

Peggy, instalada en la negación, da la espalda a su hijo. A través de un *flashback* de la joven protagonista, al que tendremos acceso en el quinto capítulo de la segunda temporada, conoceremos la intervención de Don en esta sórdida trama.



Don: What's wrong with you?
 Peggy: I don't know.
 Don: What do they want you to do?
 Peggy: I don't know.
 Don: Yes, you do. Do it. Do whatever they say.

Don: ¿Qué te pasa?
 Peggy: No lo sé.
 Don: ¿Qué quieren que hagas?
 Peggy: No lo sé.
 Don: Sí, lo sabes. Házlo. Haz lo que ellos digan.

En la visita del protagonista al hospital, la inusitada densidad cromática que caracterizaba la escena que tenía lugar en Sterling Cooper ha quedado atrás. La oscuridad domina ahora la fotografía. Él, filmado a contraluz, se asemeja a la figura negra con la que es representado en la cabecera.



Don: Peggy, listen to me. Get out of here and move forward. This never happened. It will shock you how much it never happened.
 Don: Peggy, escúchame. Sal de aquí y sigue hacia delante. Esto nunca ha ocurrido. Te impactaría cuantas cosas no han ocurrido.

Don sugiere deshacerse del recién nacido, por lo que el espectador percibe el espacio donde tiene lugar esta escena como un lugar sucio, enfangado. Una vez más, en ausencia de todo lazo simbólico, esta cita con lo real solamente puede ser vivida como siniestra. Lo real ha emergido como consecuencia del resquebrajamiento de lo imaginario –ese registro en el que Peggy, dando la espalda a lo real de su cuerpo, estaba del todo instalada.

El proceso de negación del embarazo que Peggy ha experimentado durante esta primera temporada, ha tenido que estar necesariamente acompañado en el terreno psíquico por un mecanismo de negación. Se trata de un mecanismo que Freud explicó en relación al proceso de renegación de la castración que experimenta el fetichista. En este proceso persisten dos actitudes psíquicas: una tiene en cuenta la realidad (en el caso de Peggy, la metamorfosis de su cuerpo) y otra separa el yo de la realidad. Estas dos actitudes, que han sido mostradas a lo largo de la temporada, no se influyen entre sí. Por ejemplo, en el capítulo nueve, como consecuencia de la metamorfosis corporal de Peggy, su falda se rompe. Ella sabe, por tanto, que algo está ocurriendo en su cuerpo, una metamorfosis está teniendo lugar.



Pero cuando Joan le interpela, en una escena presidida por uno más de los ventiladores parados que se extienden alrededor de Sterling Cooper, ella está demasiado ocupada, absorbida por este universo publicitario e imaginario, para reconocer qué está pasando realmente con su cuerpo, en tanto ser real.



Joan: Peggy, do you need to go home?

Peggy: What?

Joan: The sweater. Are you having one of these days?

Peggy: It's not that. I'd like to go home, but I just don't think I can.

Joan: ¿Peggy, necesitas ir a casa?

Peggy: ¿Qué?

Joan: El suéter. ¿Tienes uno de esos días?

Peggy: No es eso. Me gustaría ir a casa, pero tan sólo creo que no puedo.

Estamos ante un nuevo espejo que nos devuelve a las claras las similitudes, que eran suscitadas en el piloto, entre la psique de Don y la de Peggy, ya que ambas tienden a escindirse o disociarse, con la posterior negación que ello conlleva.

Además, la intervención de Don (“Esto nunca ha ocurrido”) marca una dinámica que va a tener lugar a lo largo de gran parte de la serie ya que el protagonista ejercerá de tutor de Peggy y ella, como buena alumna, obedecerá y absorberá el conocimiento transmitido. Va a pasar de una actitud apática frente a su experiencia traumática a otra activa en la que retomará su vida desde el momento anterior al parto. Tratará de dejar atrás esta experiencia y simplemente intentará olvidar —en una manera de hacer que recuerda a la historia vital del protagonista, a su incesante huida y negación. Sin embargo, la trascendencia y el impacto del parto hará que este suceso retorne al pensamiento de Peggy una y otra vez “como la pesadilla de la que el personaje no logra deshacerse”⁴³⁸.

⁴³⁸ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Madrid, Castilla Ediciones, [2006] 2012, p. 92.

29. El deseo femenino

En el capítulo once, un ventilador es filmado de perfil y en primer plano.



El aparato funciona a pleno rendimiento durante lo que parece, a primera vista, una calurosa noche. Sus aspas giran, del mismo modo que lo hacían las de otro ventilador que fue mostrado en la cabecera.



En su movimiento circular uniforme, las aspas del ventilador trazan un trayecto circular constante. Estas aspas dan vueltas completas y apuntan siempre hacia un eje central. En este aparato no encontramos una fuerza capaz de alterar la inercia del giro porque su dirección es siempre la misma. Su fin mismo, entonces, se encuentra en ese movimiento circular sin límites, que pareciera una referencia al universo especular que recorre la serie donde cada escena recuerda a otra y el juego de oposiciones organiza la estructura en espejo. Se trata de un universo en el que predomina el registro de lo imaginario, donde la dialéctica del Todo o Nada pareciera estar destinada a repetirse una vez tras otra, negando toda forma de clausura. Por tanto, remite también a la espiral de lo imaginario, propia del manierismo, que “apunta hacia un cierto agujero negro”⁴³⁹.



Como sabemos, aunque parados, también han sido mostrados otros ventiladores en las oficinas de Sterling Cooper y en el garaje de Don.

⁴³⁹ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, p. 1988, p. 77.

Pero volvamos al punto de partida de la escena. Tras llamar nuestra atención acerca del ventilador, la cámara inicia una panorámica.



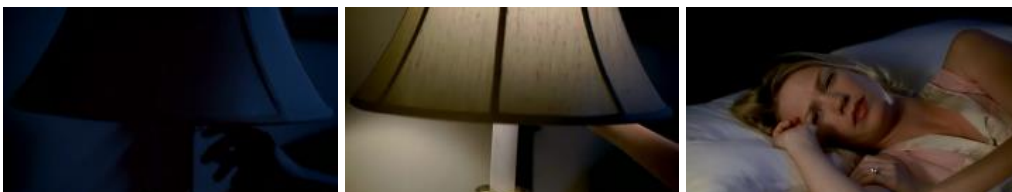
Durante un instante, a la lamparita que está junto al ventilador en el plano, le acompaña otra nueva situada enfrente. Pareciera una referencia más al reinado de la disposición especular en *Mad Men*. Una lamparita aparece frente a otra que es muy similar.



La panorámica finaliza al mostrar a Betty tumbada en su lecho, leyendo una revista. El plano general asimétrico, a través del que es mostrada la habitación de los Draper, devuelve al espectador la imagen de una mujer sola tumbada en una cama cuyas dimensiones son excesivas, ya que hay en ella una ausencia patente. El lugar de Don está vacío.



Junto a Betty, escuchamos un ruido que parece provenir del interior de la casa. La esposa del protagonista se gira, como si buscara a alguien. ¿Será Don?, se pregunta. Pero pronto advierte que, una vez más, su marido no dormirá esta noche a su lado. Su preocupación aumenta, al tiempo que es suscitada, de nuevo, la sistemática de la inversión en espejo. Si en el piloto, Betty encendía la luz de su lamparita cuando el protagonista llegaba a altas horas de la noche,



ahora ella, resignada ante su ausencia, la apaga.

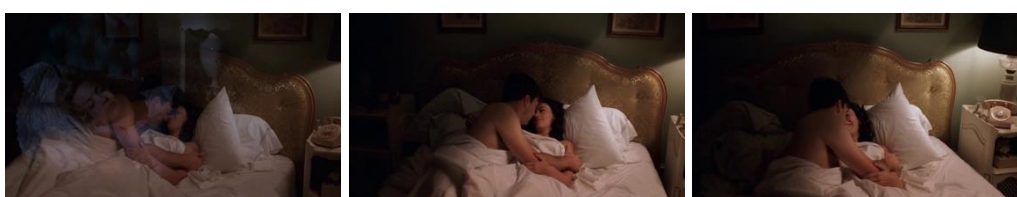


Pese a que la lamparita está apagada, todavía hay en esta habitación cierta claridad que nos permite contemplar el triste rostro de esta protagonista que languidece. No parece que estemos todavía ante el apagón absoluto de “toda luz”, de “todo horizonte” y de “toda esperanza”, que, como ha subrayado González Requena, es representado al final del film *El Eclipse* (*L’eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962)⁴⁴⁰,



film en el que, como ocurre en este capítulo de *Mad Men*, la insatisfacción femenina se nos descubre como motivo central.

A continuación, una transición por encadenado conduce al espectador de la habitación de Betty a de Rachel, quien yace al lado de Don.



Durante un instante, el triste y frío rostro de Betty queda superpuesto a la imagen de los amantes, lo que pone en escena que su insatisfacción está directamente relacionada con las aventuras de su marido. Él se satisface por otro lado. Al mismo tiempo, esta transición por encadenado subraya la inevitable decepción de ambas mujeres con respecto al protagonista, un aspecto que hemos tratado a fondo anteriormente.

⁴⁴⁰ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “La mujer y su deseo. El eclipse”, en VV.AA., *Antonioni, Michelangelo y las Montañas Encantadas. La intuición del hielo*, Madrid, Fundación Luis Seoane, Maiadiciones, 2010, p. 156.

29.1. “Es difícil expresarlo con palabras”

Al día siguiente, en Sterling Cooper, Don abre el cajón de su despacho y se dispone a cambiarse de camisa.



Se trata de una escena que recuerda a otra del capítulo piloto, concretamente a la primera vez que el espectador accedió a este despacho:



Una vez más, el protagonista se cambia de ropa ante la presencia de alguien. Esta vez Roger ha sido intercambiado por Peggy, quien abre ahora a la puerta.



Peggy: I'm sorry. Would you like me to wait outside?
Don: It's up to you.

Peggy: Lo siento. ¿Preferiría que esperase fuera?
Don: Depende de ti.

El juego de opuestos está presente en la escena: quien mira (Peggy) frente a quien es mirado (Don). Esta cuestión recuerda, en primer lugar, a la tendencia a la escisión del yo del protagonista, tal y como fue mostrada en el piloto:



En aquella ocasión, una parte de su yo miraba, mientras que la otra era mirada. Ahora Peggy está situada en la posición del que mira y, de este modo, son suscitadas las similitudes entre los

personajes. Estamos ante dos ejemplares de una nueva generación de publicistas triunfadores. Pero, destaquémoslo, se trata de dos ejemplares bien singulares, pues, el yo de ambos tiende a escindirse, lo que podría indicar que una de las claves de su éxito está ahí, en esa tendencia a su disociación.



Peggy: I, um, I did the work on the weight loss belt, like you asked.
Don: That was fast.
Peggy: You asked me to.
Don: And what is your unique point of view?

Peggy: Ya, um, he hecho el informe del cinturón adelgazante, como me pidió.
Don: Qué rápido.
Peggy: Usted me lo pidió.
Don: ¿Y cuál es tu extraordinario punto de vista?

Betty informa al jefe sobre la nueva cuenta que le ha sido encargada. Ha de encontrar el modo de publicitar un aparato que produce vibraciones. A continuación, mostramos imágenes de una escena anterior en la que la joven ha descubierto que la principal función de este vibrador, que había sido presentado como un aparato que ayudaba a las mujeres a perder peso, consiste en realidad en proporcionarles estimulación sexual.



Cierto recato de Peggy no le permite hablar sobre este hecho, por lo que insiste en que Don lea lo que ha escrito.



Peggy: I wrote it down.
Don: Summarize.
Peggy: It's one day. I don't know if I lost any weight.

Peggy: Lo he escrito.
Don: Resúmemelo.
Peggy: Solo ha sido un día. No sé si he perdido peso.

A continuación, él introduce su camisa en su pantalón.



Don: Do you feel different?
Peggy: I wrote it down.

Don: ¿Te sientes diferente?
Peggy: Lo he escrito.



Don: Peggy, you're saying even less in here than you are now.
Peggy: It's hard to put into words.
Don: Then you have failed.

Don: Peggy, has escrito menos de lo que estás diciendo ahora.
Peggy: Es difícil expresarlo con palabras.
Don: Entonces has fallado.

El ámbito discursivo en el que Peggy destaca y del que todavía tiene que aprender, tiene como herramienta la palabra. Si no ha podido ser adecuadamente utilizada, significa que ha fracasado como redactora.



Peggy: You definitely feel something that I think some women... would like to feel.
Don: Where is that here?
Peggy: It vibrates. And that coincides with how you wear it.
Don: Oh. I see that here: "A sensation."
Peggy: Yes.
Peggy: It explains its success. And it basically made me think it was probably... unrelated to weight loss.
Don: We now have a benefit. And we just have to figure out how to put it into words. Have another go at it.
Peggy: I will work on that, Mr. Draper.

Peggy: Definitivamente se siente algo que creo que a algunas mujeres... les gustaría sentir.
Don: ¿Dónde está eso aquí?
Peggy: Vibra. Y eso coincide con cierta zona al ponérselo.
Don: Oh. Lo veo aquí: "Una sensación".
Peggy: Sí.
Peggy: Eso explica su éxito. Y esto básicamente me hace pensar que probablemente... no tenga que ver con adelgazar.
Don: Ya tenemos los beneficios. Y ahora tan sólo tenemos que describirlo con palabras. Inténtalo de nuevo
Peggy: Trabajaré en ello, Sr. Draper.



Don: Peggy, just think about it deeply. Then forget it, and an idea will... jump up in your face.
Peggy: Thank you.

Don: Peggy, tan sólo piensa sobre ello a fondo. Luego olvídalo, y una idea... saltará en tu cara.
Peggy: Gracias.

Don describe una técnica de trabajo.

29.2. Una metáfora climática

Suena el timbre en la residencia Draper.



En la indumentaria de Betty destaca el color azul celeste y el blanco, a conjunto con la pared y la moldura de escayola de su casa. Pareciera que ella se hubiera mimetizado con su hogar. Por lo tanto, si su hogar es la cárcel de su deseo, ella misma, su *yo*, también lo es. Ella es su propia prisión.



Destaca el intenso color rojo de la puerta, que, como ya afirmábamos, se relaciona con lo pulsional y pone en escena el deseo sexual de Betty. Un deseo que ahora está directamente relacionado con el vendedor de aparatos acondicionados que saluda a la protagonista tras la puerta, justo en el umbral. El día es muy caluroso y él pide un vaso de agua. Betty permite al vendedor entrar en su hogar. El color rojo de la puerta se refleja, durante un instante, en la camisa blanca de él.



En el interior del hogar, él observa uno de los cuadros que cuelgan de las paredes del salón meticulosamente ordenado de Betty, quien ya está dentro de la cocina y se ha colocado justo delante del horno para preparar el vaso de agua. Tres circunstancias —el excesivo orden del hogar; Betty situada frente al horno de la cocina; y el varón que acaba de entrar— acaecen al mismo tiempo y son mostradas en un solo plano.



Vendedor: Thank you. You know...
Vendedor: Gracias. Sabe...

Betty fija su mirada en el vendedor, que bebe su vaso de agua. El cuerpo de la protagonista transpira debido al aumento de las temperaturas durante el verano *Indio* en el que está ambientado el capítulo⁴⁴¹. El agua que destila a través de sus poros es también una referencia al deseo sexual reprimido de ella. El calor asfixia, tal y como lo hacen las pulsiones que no encuentran modo de ser satisfechas. El vaso de agua y el sudor están, por tanto, del lado de la metáfora. Una traslación de sentido que recorre este capítulo y el episodio atmosférico en el que está ambientado que, en última instancia, se descubre como excusa para poner en escena la insatisfacción sexual femenina que recorre *Mad Men*.



Vendedor: we have many units in all price ranges.
Vendedor: What?

Vendedor: tenemos muchas unidades en todos los rangos de precios.
Vendedor: ¿Qué?

⁴⁴¹ Este episodio atmosférico, que tiene lugar durante los últimos días de verano y los primeros de otoño, también se conoce popularmente como Veranillo de San Miguel.



Betty: I'm married to a salesman.
 Betty: Estoy casada con un vendedor.

Ella se refiere, por primera vez, a su marido, subrayando la coincidencia que existe entre ambos.



Betty: And I'm sure my husband and I can brave another week or however long. This Indian summer's going to be.
 Vendedor: Can I come back when he is here

Betty: Y estoy segura que mi marido y yo podemos desafiar otra semana o lo que dure. Este verano Indio va a pasar.
 Vendedor: Puedo volver cuando él esté aquí.

Betty no parece interesada en que él vuelva cuando Don esté en casa.



Vendedor: I mean, a unit here or in your living room... We wouldn't even have to alter your window. We could just cut a hole right above it. You see this gap? That's where
 Vendedor: Quiero decir, una unidad aquí o en su sala de estar... Ni siquiera tendríamos que alterar sus ventanas. Podríamos tan sólo hacer un hueco justo sobre esto. ¿Ve este agujero? Es por donde...

Sigue al vendedor y entre ambos personajes aparece una muñeca que está colocada en la habitación contigua. Los juguetes que encontramos en este universo –recordemos también la casita que regalaron a Sally por su cumpleaños–, son imitaciones, nuevos espejos que “duplican las imágenes o los sentidos”⁴⁴², pues los niños ensayan e imitan a sus padres o cuidadores durante la práctica del juego. Este elemento de la puesta en escena, propio de la infancia, también podría estar ahí para insinuar que Betty podría estar experimentando una regresión a épocas anteriores más satisfactorias –un rasgo común del neurótico. Se trata de una cuestión que recorre la primera temporada de la serie desde que en el séptimo capítulo, durante una de las llamadas en las que Don habla con el psicoanalista de Betty, el doctor le asegura que ella tiene emociones propias de una *niña*:

⁴⁴² Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Douglas Sirk. La metáfora del espejo*, óp. cit., p. 299.



Don: What has she been talking about?

Dr. Arnold Wayne: Mostly, she seems consumed with petty jealousies and overwhelmed with everyday activities. Basically, we're dealing with the emotions of a child here.

Don: She wasn't always like this.

Dr. Arnold Wayne: Well, we're finding that this kind of anxiety is not uncommon in housewives.

Don: ¿De qué ha estado hablando?

Dr. Arnold Wayne: En general, parece consumida por celos insignificantes y abrumada por las actividades del día a día. Básicamente, estamos tratando con las emociones de una niña.

Don: Antes no era así.

Dr. Arnold Wayne: Bien, estamos encontrando que este tipo de ansiedad es común en amas de casa.

A continuación, Betty se sitúa justo delante de la muñeca a la que nos hemos referido y, junto al vendedor, mira hacia la ventana, un elemento que también metaforiza el encarcelamiento del deseo de la protagonista.



Vendedor: your cool air, whatever there is of it, is scaping

Betty: From that little space?

Vendedor: Yes. And there's a science to how heat patterns work. Now, what you need is a unit...

Vendedor: su aire frío, lo que sea que quede, se está escapando

Betty: ¿Por ese pequeño espacio?

Vendedor: Sí. Y hay una ciencia acerca de cómo trabajan los patrones de calor. Ahora, lo que usted necesita es una unidad...

El aire frío que se escapa, al que se refiere el vendedor, pareciera una referencia a Don, quien, a menudo, también se escapa. Todo se juega, de nuevo, en un terreno ambivalente.



Vendedor: here downstairs and one in your bedroom. That's if you have the right construction.

Betty: That would be nice.

Vendedor: aquí debajo y una en su habitación. Eso si usted tiene la construcción adecuada.

Betty: Eso estaría bien.

El plano semisubjetivo picado a través del que vemos a Betty sugiere que la protagonista podría sentirse amenazada ante el vendedor de aparatos de aire acondicionado. De hecho, ella da un paso atrás para evitar la excesiva proximidad a él. Su sonrisa, sin embargo, revela que, al mismo tiempo, le gusta esta proximidad. Dos caras de la adolescencia femenina podrían estar

poniéndose en escena al mismo tiempo: miedo al acto, por una parte; sobreexcitación sexual, por la otra. Al mismo tiempo, esta ambigüedad recuerda al instante en el que Roger acudió a casa de los Draper a cenar. En aquella ocasión, como ya hemos subrayado, percibimos una evidente actitud seductora de Betty hacia su invitado.



Ella parecía fascinada por Roger, al tiempo que ignoraba a Don.



La sobreexcitada Betty sigue al vendedor y fija su mirada en él.



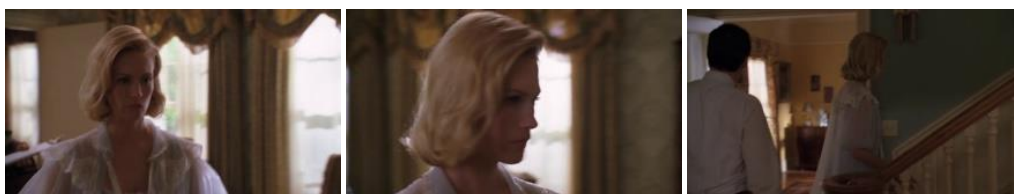
Vendedor: I could take down some numbers, you know, measure everything. Write up an estimate... something you could discuss with your husband when he comes home.

Betty: I guess that would be okay.

Vendedor: Podría tomar nota de algunos números, ya sabe, medir todo. Redactar una estimación... algo que usted pudiera discutir con su marido cuando vuelva a casa.

Betty: Supongo que estaría bien.

Ahora, la asustada protagonista da un pasito hacia atrás y establece una cierta distancia.



Se dirige con talante muy serio hacia la parte superior de la casa, donde se encuentra la habitación matrimonial. El vendedor sigue a la protagonista.



El gesto del rostro de Betty, filmado en plano picado, muestra a la protagonista cada vez más asustada ante el horizonte que se presenta ante ella, es decir, ante la posibilidad de tener una relación sexual con el vendedor.



Betty: You know... my husband... I think he would rather go to Sears.
 Betty: Sabe... mi marido... Creo que preferiría ir a Sears.

Ella se gira y verbaliza su repentino cambio de opinión. De esta manera, Betty da la espalda a su deseo.



Vendedor: If that's what you want.
 Betty: You should go.
 Vendedor: I can just guess what this would cost and put it on your door for your husband.
 Betty: Please go.

Vendedor: Si eso es lo que quiere.
 Betty: Debería irse.
 Vendedor: Puedo simplemente estimar cuánto le costaría y colocarlo en su puerta para su marido.
 Betty: Por favor, váyase.

Pareciera que no soportase más la presencia del vendedor en el hogar. Los barrotes de la balaustrada nos hablan, de nuevo, de esta cárcel del deseo. Al mismo tiempo, la escalera es un elemento que devuelve una sensación de inestabilidad. Ella no está ni arriba, ni abajo. Se ha colocado, entonces, en un punto incierto entre el miedo y la excitación. Podría caer o mantener el equilibrio, como anuncian los ángulos picados y contrapicados a través de los que está filmado este intenso momento. La incerteza que transmite Betty es también la que siente cuando espera a su marido a altas horas de la noche. Es su día a día.



Él guarda su bolígrafo en el bolsillo de su camisa. Ella junta sus dedos.



En este instante, escuchamos en la banda sonora una misteriosa melodía. La protagonista se sienta en la escalera de su casa y coloca sus manos entre sus piernas, a la altura de su sexo. Justo tras ella avistamos la puerta que da entrada a su dormitorio. La insatisfacción que anida en el interior de Betty tiene que ver también con lo que ella se reprime. Escuchamos el chasquido de la puerta que el vendedor cierra tras él y se confirma que la oposición Abierto/Cerrado supone una matriz ordenadora del texto. Abrir la puerta del hogar es para Betty abrir también la de su deseo, mientras que cerrarla supone para ella darle la espalda. Esta trama melodramática nos devuelve una metáfora en la que mujer y casa son un todo indisoluble. Lo femenino, por tanto, se identifica aquí con el hogar.

29.3. La deconstrucción de la trama

Mientras tanto, Rachel mantiene una interesante charla con su hermana, Barbara Katz.



Barbara: He was number 2 in his class at Columbia Law School. He works with Morgenthau, and have been captivated by him at more than one cocktail party. He is a charmer.

Rachel: I can see he does something for you, but I don't know if this is the right time.

Barbara: Fue el segundo de su promoción en la Facultad de Derecho de Columbia. Trabaja con Morgenthau, y he sido cautivada por él en más de una fiesta de *cocktail*. Él es encantador.

Rachel: Puedo ver que pasa tu examen, pero no sé si este es buen momento.

Este personaje femenino introduce a Rachel las credenciales de un hombre soltero encantador que podría estar libre para el deseo de ella. Pero la ejecutiva judía no muestra interés, ya que ha sido encantada con el hechizo de Don Draper. Entre las hermanas, una lámpara de color naranja suave ilumina la velada y comparece como testigo de la cena. Rachel mantiene su cabeza gacha.



Barbara: Because you're getting so much younger every day?

Rachel: Because I don't know if my heart would be in it.

Barbara: ¿Porque cada día que pasa eres más joven?

Rachel: Porque no sé si mi corazón podría estar en ello.

En este plano general advertimos los espacios vacíos que hay alrededor de las hermanas y, al mismo tiempo, contemplamos en una posición privilegiada un vaso de agua, situado en primer plano y casi en el centro. He aquí una rima con la anterior escena en la que Betty ofrecía agua al vendedor de aparatos de aire acondicionado. En este caso, el agua está quieta en el vaso y, al mismo tiempo, nadie parece reclamarla. En las palabras de Barbara intuimos una referencia al inevitable paso del tiempo y las consecuencias que ello tiene en las mujeres. Se intuye cierta presión de esta hermana hacia Rachel, como si le advirtiese de que, quizá, empezase a ser demasiado tarde para encontrar a un hombre con el que contraer matrimonio. Por otra parte, en este capítulo, el tiempo será explícitamente designado, de nuevo, en el interior de la agencia de publicidad.



Un reloj filmado en primer plano advertirá del devenir inexorable de las horas.



Barbara: Are you seeing that goy⁴⁴³?

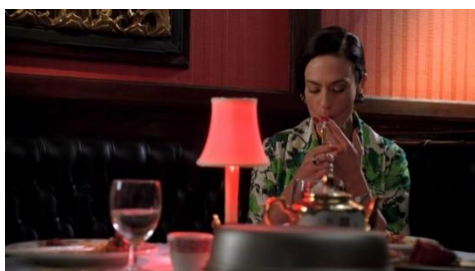
Rachel: A little bit.

Barbara: Well, I told you I wouldn't let that stop me.

Barbara: ¿Estás viendo a ese hombre que no es judío?

Rachel: Un poco.

Barbara: Bien, ya te dije que a mí eso no me pararía.



Rachel: What if he were, um...

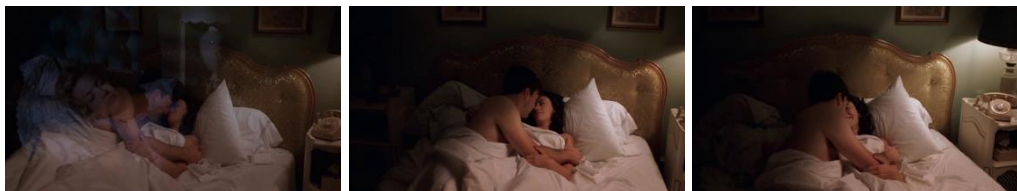
⁴⁴³ "Goy" es un término que nombra a cualquier hombre que no sea judío.

Barbara: You're mumbling.

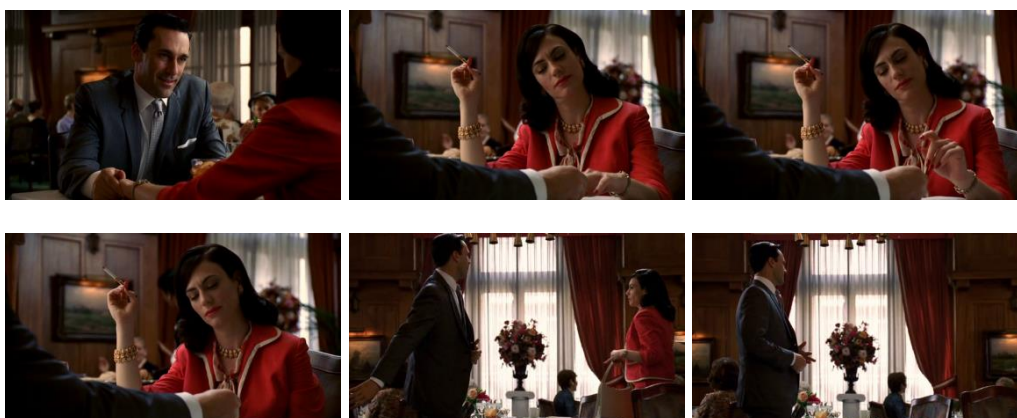
Rachel: ¿Y si estuviera, um...

Barbara: Estás balbuceando.

Rachel, que apenas consigue levantar su mirada, mantiene su postura encorvada y balbucea como un bebé. ¿Qué le ocurre a Rachel?



Como sabemos, ha sido filmada a través de los movimientos semicirculares de la cámara que advierten de que está atrapada en las redes del deseo del protagonista. Habita, por tanto, una cárcel imaginaria en la que las pasiones se juegan en dos polos opuestos: a veces la mirada del otro entenece, mientras que, en otras ocasiones, destruye, aniquila, negándole como diferente⁴⁴⁴. El deseo de Don es precario y tiene una fecha de caducidad temprana. Por ello, la mínima demora lo rompe. Es débil, quebradizo, inesperado e inmaduro. Ha de ser satisfecho a muy corto plazo, tal y como vimos en una escena anterior –en el sexto capítulo–, tras ser rechazado por Rachel...



... el protagonista, incapaz de aplazar su experiencia de satisfacción, acude a casa de Midge.



⁴⁴⁴ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1988. p. 64.



De nuevo, confrontado a la puerta de su amante, pareciera que él fuese pura pulsión. Contemplamos aquí su compulsiva necesidad de descarga inmediata de la energía puesta en juego. Su deseo es primario y se juega en la dialéctica del Todo/Nada. En extremo puede ser incontrolable, ya que hay un punto de locura al fondo en el que Don consigue en el límite, no caer. Se sostiene precariamente en un fino hilo, al borde del abismo de lo real, en el vértigo y donde, incluso, podría haber un horizonte de muerte. Ahí acostumbra a estar. Huir, dejándose caer es, por ello, su inercia. En este contexto, las relaciones devienen muy difíciles o imposibles.



Rachel: What if he were married?
Barbara: My goodness. Jesus.
Rachel: Nothin's happened.
Barbara: Good.

Rachel: ¿Y si estuviera casado?
Barbara: Dios mío. Jesús.
Rachel: No ha pasado nada.
Barbara: Bueno.

Cuando Barbara confronta a Rachel a la realidad en la que está inmersa –si Don está casado, la ejecutiva judía es una aventura–, Rachel recurre a las seguridades aparentes, tal y como haría Betty, por cierto. A este aspecto común cabe añadir que la confidente a la que la ejecutiva miente guarda un cierto parecido con Francine, la amiga de Betty, quien interpreta un papel similar, aunque mucho más condescendiente con respecto a la protagonista. A continuación, introducimos una imagen de Barbara y otra de Francine en el que es posible apreciar su parecido físico:



En este mismo capítulo, Betty visitará a Francine y, de un modo similar a como lo está haciendo Rachel ahora, mentirá recurriendo a las seguridades aparentes:



Betty: Did you think about buying an air conditioner from that pussy young man yesterday?
 Francine: Is that what he was selling? He looked like one of Carlton's squash buddies. Made me sorry I answered the door.
 Betty: He was very pushy. He came in and started measuring things.

Betty: ¿Pensaste en comprar un aparato de aire acondicionado del avasallador joven que vino ayer?
 Francine: ¿Era eso lo que iba vendiendo? Se parecía a uno de los amigos de *squash* de Carlton. Lamenté haber abierto la puerta.
 Betty: Era muy avasallador. Entró y empezó a medir cosas.

Ambas mujeres intercambiarán confidencias en una habitación llena de juguetes, elementos que hemos establecido antes como imitaciones, nuevos espejos.



Rachel: But I have been thinking about it. The two of us together. It feels so natural. I feel so close to him.
 Barbara: Really?
 Rachel: He's married, but I don't think he's happy.
 Barbara: Obviously.

Rachel: Pero he estado pensando sobre ello. Nosotros dos juntos. Se siente tan natural. Me siento tan cercana a él.
 Barbara: ¿De verdad?
 Rachel: Está casado pero no creo que sea feliz.
 Barbara: Obviamente.



Rachel: What does it matter? Nothing's going to happen.
 Barbara: All I know is what I see in the movies. It's magical, and then they start talking about him leaving his wife, and then he doesn't. I saw this one where he husband gets the woman pregnant so he kills her. You don't want to be that woman.

Rachel: ¿Qué importa? No va a pasar nada.
 Barbara: Todo lo que sé lo he visto en las películas. Es mágico, y luego empiezan a hablar sobre dejar a su mujer, y luego él no lo hace. Vi una en la que el marido deja embarazada a la mujer y la mata. No quieres ser esa mujer.

Entonces, Barbara deconstruye la trama y adelanta, de alguna manera, lo que va a ocurrir, ya que Rachel va a acabar la relación, como sabemos, muy dolida. Si prestamos atención al instante en el que la relación entre Don y Rachel finaliza, comprobamos que en ese preciso instante ella mira, de nuevo, al suelo.



Volvamos al encuentro entre Rachel y su hermana. Ambas sonríen:

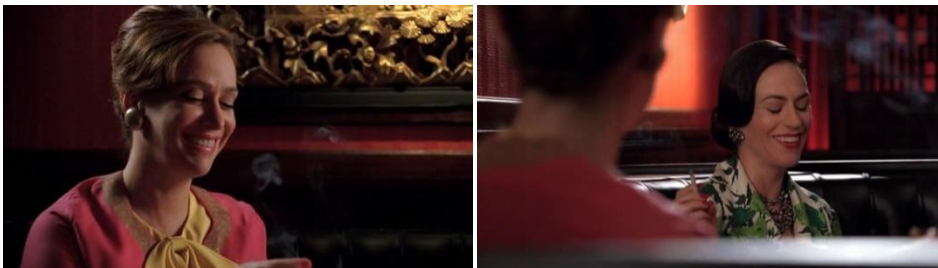


Barbara coge la galleta de la fortuna que supuestamente iba destinada a Rachel.



Rachel: Go ahead.
Rachel: Adelante

La abre.



Rachel: Oh, please. Whatever it says is going to seem related to this.
Barbara: "You are your own worst enemy".
Rachel: That's yours.

Rachel: O, por favor. Sea lo que sea lo que diga va a parecer relacionado con esto.
Barbara: "Eres tu propio enemigo".
Rachel: Eso es tuyo.

El mensaje que encuentra en su interior está compuesto por una frase que podría resumir tanto las circunstancias de Betty, como las de Rachel, personajes femeninos que, tal y como descubrimos ahora, se relacionan en espejo. Como hemos dicho, el cuerpo de Betty es también la cárcel de su deseo, mientras que el deseo de Rachel está atrapado en un laberinto, al que

también podría referirse el extraño y confuso panel de color rojo y negro que vemos ahora tras la ejecutiva. Ambas son *sus propias enemigas*.

29.4. Un calor asfixiante

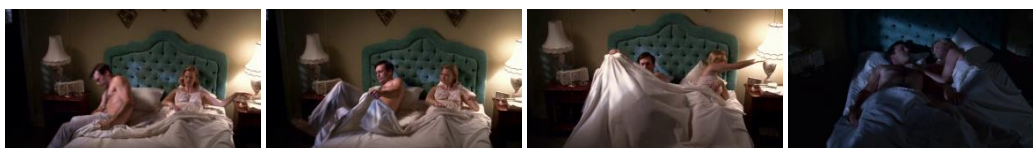
Una transición por encadenado nos conduce desde el restaurante asiático en el que conversan las hermanas, hasta la habitación matrimonial de los Draper.



Betty está acostada. Tal y como es costumbre, ella espera a su marido en la cama. Durante un instante, el rostro de Rachel está colocado entre Don y su esposa en esta superposición de imágenes.



De un modo similar, en este capítulo hemos contemplado el rostro de Betty superpuesto, por medio de otro encadenado, entre Don y Rachel. En estas transiciones por encadenado, una mujer es sustituida por otra. Así, se pone en escena una de las características notables de este protagonista que salta de los brazos de una amante a los de otra incesantemente. Pero las imágenes de las amantes por las que Don se siente atraído, también tienen un fondo real, aunque él, en un primer momento, no quiera verlo. Por ello, cuando ellas pierden el halo imaginario que las envuelve, entonces emerge lo real. Algo que, por supuesto, le ha ocurrido a Betty, quien, en tanto mujer y madre, es un ser real. Por eso, ya no le interesa, porque él se rige por la dialéctica del Todo o Nada y si no hay imago, entonces, no hay nada. Así pues, tal y como se ha puesto en escena gráficamente en la transición por encadenado, él ha sustituido, en este momento, a la mujer real que es Betty por Rachel, a quien el protagonista aún percibe en tanto imago. Y como tal, ya lo hemos visto, ella está instalada en esos vaivenes imaginarios y vertiginosos. Pero sus relaciones duales con las amantes-imagos, en tanto imaginarias, están destinadas a quebrarse. Por ello, a Rachel le sucederá otra amante-imago y así sucesivamente. Estamos ante una estructura circular que no tiene fin.



Betty: You look tired.
Don: I am.
Betty: You are working too much.
Don: No, it's just... Maybe.

Betty: Pareces cansado.
Don: Lo estoy.
Betty: Estás trabajando demasiado.
Don: No, es solo... Quizá.

El protagonista, por la forma de dejarse caer en el lecho matrimonial, pareciera muy cansado. Ella verbaliza este hecho y lo achaca a que, al parecer, él trabaja demasiado. Pero en esta justificación también encontramos una resignación a su deseo no satisfecho. Ante las palabras de Betty, él contesta con una negativa y justo cuando iba a verbalizar algo, acercándose quizá a la verdadera razón por la que está tan cansado, que es en realidad la razón por la que no quiere hacer el amor, se calla. Este silencio también nombra el vacío de esta relación.



Betty: It's too hot in here anyway.
Betty: Hace demasiado calor aquí de todos modos.

Ella insiste en hablar del calor asfixiante, un tema con el que enmascara, de nuevo, lo que de verdad le preocupa: su deseo insatisfecho. El ángulo picado a través del que está filmado el plano refuerza la asfixia con la que ella vive este momento. Ambos parecieran inmersos en un oscuro pozo.



Betty: You know, we're losing a lot our cool air through the windows in the dining room?
Don: What?
Betty: Nothing. It's just something the salesman said.

Betty: Sabes, estamos perdiendo mucho de nuestro aire frío a través de las ventanas del comedor.
Don: ¿Qué?
Betty: Nada. Sólo es algo que dijo el vendedor.

Ella pone a prueba a su marido y trata de suscitar celos en él.



Don: What was he doing in the dining room?

Betty: What are you talking about?

Don: You let a stranger in my house?

Betty: Don't raise your voice.

Don: ¿Qué estaba haciendo en el comedor?

Betty: ¿Qué quieres decir?

Don: ¿Permitiste a un extraño entrar en mi casa?

Betty: No levantes tu voz.



Don: I damn well will raise my voice. Do you have any idea what could have happened?

Betty: I could have bought an air conditioner. It's hot. Salesmen go into people's homes every day. It's like when you turn on a television set and then you turn it off, it...

Don: Levantaré mi voz si me da la gana. ¿Tienes idea de qué podría haber pasado?

Betty: Podría haber comprado un aire acondicionado. Hace calor. Los vendedores van a las casas de la gente todos los días. Es como cuando enciendes la televisión y luego la apagas, es...

Enmascara, una vez más, su deseo de hacer el amor con su deseo de comprar un aparato de aire acondicionado.



Betty: Look, you didn't want to spend the money...

Betty: Mira, no querías gastar el dinero...

Acusa a Don de no querer invertir en su aparato de aire acondicionado, lo que entendemos como una manera de enmascarar, de nuevo, el verdadero problema: ella no suscita deseo en él. Al mismo tiempo, la oscura sombra del protagonista tapa el rostro de Betty. Una imagen que nos devuelve gráficamente lo que está ocurriendo en este instante: él parece estar enfadándose con ella, como si, de repente estuviese celoso por el encuentro que ella ha tenido con el vendedor, pero en realidad tan sólo está proyectando sus propias infidelidades —su deseo prohibido— en Betty.



Don: Good night, Betty.
Don: Buenas noches, Betty.

Él mira al techo. Ella se da media vuelta y sus miradas apuntan hacia direcciones opuestas. La relación entre ambos parece imposible.

29.5. Un juego de opuestos invertido

Peggy acude a la sala de reuniones a presentar sus ideas ante los ejecutivos de la agencia.



Ella está de pie en un extremo de la mesa y los ejecutivos están sentados a su alrededor. La posición de mediadora que la joven adoptó al inicio de la serie va quedando atrás. Ahora la contemplamos en el centro de la escena, como protagonista. Al otro lado de la mesa está Don sentado. En este instante se invierte el juego de opuestos que era presentado anteriormente. Si antes Peggy miraba y Don era mirado,



ahora todas las miradas se dirigen a ella. Son suscitadas, de nuevo, las similitudes entre ambos personajes protagonistas, al tiempo que se pone en escena la disociación del yo⁴⁴⁵ a la que tienden ambos: una parte del yo mira, mientras la otra es mirada.

⁴⁴⁵ Según el diccionario del psicoanálisis, la escisión del yo es un “término utilizado por Freud para designar un fenómeno muy particular cuya intervención observó especialmente en el fetichismo y en las psicosis: la coexistencia, dentro del yo, de dos actitudes psíquicas respecto a la realidad exterior en cuanto ésta contraría una exigencia pulsional: una de ellas tiene en cuenta la realidad, la otra reniega la realidad en juego y la substituye por una producción del deseo. Estas dos actitudes coexisten sin influirse



Peggy: Women lose weight so they'll feel good about themselves: Healthier, more attractive. Rejuvenate has a Latin root which literally means "the return of youth." The *Rejuvenator* gives you the flush and glow not only that you might have after hours of exercise but certainly as a young girl. Isn't it nice to feel that way whenever you want? Combined with a sensible diet, The *Rejuvenator*. You'll love the way it makes you feel.

Peggy: Las mujeres pierden peso para sentirse mejor consigo mismas: más sanas, más atractivas. Rejuvenecer tiene una raíz latina que literalmente significa "la vuelta de la juventud". El *Rejuvenator* le dará el destello y el brillo no solo de horas y horas de ejercicio sino ciertamente de la juventud femenina. ¿No sería hermoso poder sentirse así siempre que quiera? Combinado con una dieta sensata, el *Rejuvenator*. Le encantará cómo le hace sentirse.

En su presentación, Peggy habla del deporte como un eufemismo para referirse a la actividad sexual. El paso del tiempo y sus efectos en el cuerpo de la mujer también están presentes en el discurso de la joven. Se trata de un tema que ha recorrido la conversación entre Rachel y su hermana, así como el capítulo en general. La presentación resulta un éxito, un buen punto de partida para trabajar en esta nueva cuenta. Su perspectiva ha gustado y ha suscitado interés en los ejecutivos. Freddy y Ken la felicitan, al tiempo que éste se interesa por la función real del aparato.



Ken: I think it's good, too. But what does it do?

Ken: También creo que es bueno. ¿Pero qué es lo que hace?

Peggy mira a Don y el protagonista lo define en los siguientes términos:

recíprocamente". Además, Freud se refirió en "El malestar en la cultura" a la escisión o segregación del yo: "El lactante no separa todavía su yo de un mundo exterior como fuente de las sensaciones que le afluyen. Aprende a hacerlo poco a poco, sobre la base de incitaciones diversas. Tiene que causarle la más intensa impresión el hecho de que muchas de las fuentes de excitación en que más tarde discernirá a sus órganos corporales pueden enviarle sensaciones en todo momento, mientras que otras –y entre ellas la más anhelada: el pecho materno– se le sustraen temporariamente y sólo consigue recuperarlas berreando en reclamo de asistencia. De este modo se contraponen por primera vez al yo un 'objeto' como algo que se encuentra 'afuera' y sólo mediante una acción particular es esforzado a aparecer. Una posterior impulsión a desasir el yo de la masa de sensaciones, vale decir, a reconocer un 'afuera', un mundo exterior, es la que proporcionan las frecuentes, múltiples e inevitables sensaciones de dolor y displacer, que el principio de placer, amo irrestricto, ordena cancelar y evitar. Nace la tendencia a segregar del yo todo lo que pueda devenir fuente de un tal displacer, a arrojarlo hacia afuera, a formar un puro yo-placer, al que se contraponen un ahí-afuera ajeno, amenazador". Cf. LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand, *Diccionario de Psicoanálisis*, óp. cit., p. 125. Cf. FREUD, Sigmund, "El malestar en la cultura", en FREUD, Sigmund, *Obras Completas* [Traducción de José L. Etcheverry], Vol. XXI, [1929] 2012, pp. 67-68.



Don: From what I understand, it provides the pleasure of a man without the man.
 Don: Por lo que he entendido, proporciona el placer de un hombre sin el hombre.



Freddy: We've been replaced?
 Freddy: ¿Hemos sido reemplazados?

Ante la pregunta retórica de Freddy, todos los hombres ríen, como si les provocase cierta satisfacción, y, quizá, también alivio.



Pareciera que al fondo de esta risa colectiva y alocada latiera un cierto pánico de los varones a la castración, al cuerpo real de la mujer. A continuación, se refieren a la esposa de un compañero que ha comprado el vibrador, cuyo nombre, de momento, es *Rejuvenator*. La risa se contagia.



Harry: That's why Mitch's wife didn't want to take it off. Oh, I'd love to see her in that. Oof, she's already so hot to trot⁴⁴⁶.
 Salvatore: 4th of July, that gingham halter with the knot at the bottom? She was falling out of it.
 Pete: Jayne Mansfield.

Harry: Por eso la mujer de Mitch no quería quitárselo. Oh, me encantaría verla con eso. Si ya es tentadora así⁴⁴⁷.

⁴⁴⁶ De acuerdo con el *Urban Dictionary*, la expresión "so hot to trot" hace referencia a "alguien que se ve bien, tiene *sex appeal* y es condenadamente atractivo".

Salvatore: ¿Visteis el escote con lacito que llevaba el 4 de julio? No le cabían dentro⁴⁴⁸.
Pete: A lo Jayne Mansfield.

Detengámonos aquí para describir detenidamente cómo es este artefacto.



Tal y como ha sido mostrado en una escena anterior, la forma del *Rejuvenator*, aunque un tanto aparatosa, recuerda a la de la ropa interior femenina.

A continuación, todos ríen. La insatisfacción femenina recorre el capítulo y se presenta directamente vinculada a este registro imaginario en el que están instalados los varones, y en el que las relaciones sexuales parecieran imposibles. Ken recuerda a Freddy que su esposa también usa el *Rejuvenator*.



Ken: Oh, my God. Freddie, doesn't your wife have one?
Freddy: What's your point, Ken?
Ken: My point is, didn't you say she loved it? That's funny.

Ken: Oh, Dios mío. Freddy, ¿tu mujer no tiene uno?
Freddy: ¿Qué quieres decir, Ken?
Ken: Mi punto es, ¿No dijiste que le encantaba? Eso es divertido.

Ambos están a punto de enzarzarse en una pelea que, finalmente, Don evita.



Don: Whoa, whoa, whoa, whoa.

⁴⁴⁷ Cf. WEINER, Matthew, *Mad Men*. Temporada 1, (Lions Gate, EE.UU., 2007), DVD, óp. cit.

⁴⁴⁸ Ídem.

El presente continuo en el que transcurre la serie se asemeja ahora al recreo de la escuela.

29.6. Cada uno se satisface por separado

Volvamos al hogar de los Draper:



Música: Diba dun ba dirla da ba da aba diba dun da ba dirla da ba.

Betty realiza las tareas domésticas. El horno está, de nuevo, a sus espaldas. De repente escucha un ruido que proviene de la lavadora. Pareciera que la carga del electrodoméstico estuviese descompensada. En la banda sonora escuchamos ritmos de *bossa nova*⁴⁴⁹.



Música: Diba dun ba dirla da ba da aba diba dun da ba dirla da ba.

En la sucesión de elementos metafóricos del capítulo, el agua de la lavadora, capaz de limpiar la suciedad, pareciera también servir como punto de partida para la canalización del torrente de Betty. Ella establece contacto con el electrodoméstico y, a continuación, cierra los ojos.



En su fantasía erótica, tal y como va a ser mostrada, Betty va a reconstruir la visita del vendedor.



⁴⁴⁹ La canción que suena en este instante es “Água de beber”, una *bossa nova* de 1961 escrita por Vinicius de Moraes y con música de Antonio Carlos Jobim. La versión que han seleccionado para este instante está interpretada por Astrud Gilberto y Antonio Carlos Jobim.

Música: Eu quis amar mais tive medo. E quis salvar meu coração. Mas o amor sabe um segredo. O medo pode matar o seu
 Música: Yo quise amar, mas tuve miedo. Y quise salvar mi corazón. Ya que el amor sabe un secreto. El miedo puede matar su...

La letra de la canción que suena en la banda sonora extradiegética está relacionada con los hechos que han ocurrido en la anterior escena y que ahora se confirman. La letra de la canción cuenta la historia de alguien que tiene miedo a amar y de un modo similar, Betty, lo hemos explicado, se ha mostrado asustada ante la posibilidad de tener un encuentro sexual. Descubrimos, además, que, llegados a este punto, esta escena está reviviendo otra anterior en la que el deseo sexual de Betty y el vendedor estaban en el centro. Además, la música participa de esta misma economía⁴⁵⁰.



Música: coração. Água de beber. Água de beber, camará.
 Música: corazón. Agua de beber. Agua de beber, camará.

Recordemos, además, que el *agua de beber*, elemento que aparece repetidas veces en el estribillo de la canción, ha sido la excusa que el vendedor ha utilizado para entrar en casa de Betty. Un elemento de cuya carga metafórica ya hemos hablado.



⁴⁵⁰ En el documental “Componiendo la banda sonora”, que se incluye en los extras del DVD de *Mad Men*, David Carbonara sostiene que gran parte de la banda sonora la compuso pensando en las parejas de la serie y las similitudes que se establecen entre los personajes, lo que se relaciona con el laberinto de espejos que recorre el texto audiovisual: “La música es bastante tradicional. Hay como 3 o 4 piezas de ambiente que desarrollé luego para crear la música de Don y Rachel. [...] Antes de enseñar nada a Matt compuse cuatro escenas y se las envié porque quería que lo viera como una pieza. Le encantó y se convirtió en la música de la serie o gran parte de ella, porque conecté a Betty y Don utilizando el mismo material. Don y Betty son muy parecidos. Son una pareja. [...] Para el jazz de Roger y Joan, traté de utilizar sonidos más reales. Mucho saxofón, el trombón, la base acústica. Hay una pieza especial para la escena de Peggy y Joan. Utilicé esa misma música en el último episodio cuando Joan lleva a Peggy a la oficina. Esa misma melodía la utilicé una vez más como base, cuando Roger y Don están con las gemelas. [...] Matt y yo pensamos utilizar música de los años 40 y 50. Creo que los actores más jóvenes se enteran de lo que pasa inmediatamente más que Roger y Don. Con Pete y Peggy quería un sonido más juvenil. A Pete le va el jazz, es joven y tiene un gran concepto de sí mismo”. Cf. WEINER, Matthew, *Mad Men*. Temporada 1, (Lions Gate, EE.UU., 2007), DVD, óp. cit.

Música: Eu nunca fiz coisa tão certa. Entrei para escola do perdão. A minha casa...
 Música: Nunca hice una cosa tan acertada. Entré en la escuela del perdón. Mi casa...

Finalmente, Betty, algo aliviada, camina hasta su pequeño ventilador que es mostrado, de nuevo, en primer plano al espectador y sitúa su rostro delante de las aspas con el fin de conseguir aliviar sus sofocos. Este ventilador en marcha se relaciona con la insatisfacción femenina, pues es utilizado para tratar de aliviar el calor que producen los deseos insatisfechos. Su girar constante habla acerca de cierta realidad que recorre la serie y a la que los personajes le dan la espalda –la insatisfacción, la negación del deseo–, evitando encarar problemas que finalmente se cronifican. Por eso, vuelven una y otra vez cada cierto tiempo. Devuelven la circularidad de *Mad Men* que es la misma que dibujan las aspas del ventilador en funcionamiento.

Al inicio de *El Eclipse*⁴⁵¹, film al que ya nos hemos referido en este capítulo, justo antes de asistir a la ruptura de la primera pareja protagonista, es mostrado un ventilador en funcionamiento entre Riccardo, el personaje masculino principal, y Vittoria, el femenino.



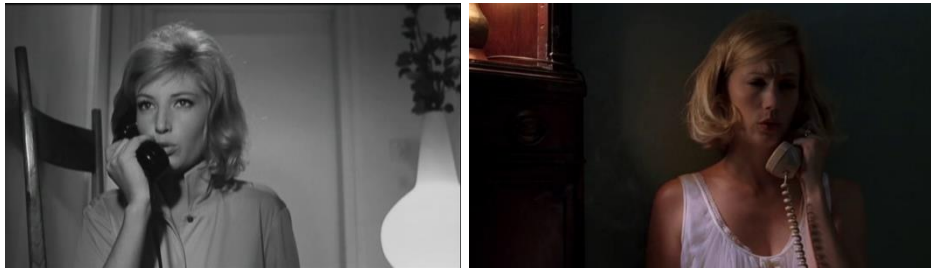
Las referencias intertextuales de *Mad Men* a este film europeo no finalizan aquí, sino que se extienden a lo largo de la trama. Así, la protagonista del film italiano dispone en el centro del cuadro una figura que “ciñe un patente vacío”, mostrando gráficamente “la formulación más precisa de su demanda: ella quiere que eso, que da forma visual a su vacío, ocupe el centro y sea llenado”⁴⁵².



⁴⁵¹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “La mujer y su deseo. El eclipse”, óp. cit.

⁴⁵² Ibíd., p. 158.

El cenicero sucio, tal y como ocurre en muchas escenas de la serie que nos ocupa, estaba situado en el centro del plano, advirtiendo, quizá, de ese deseo moribundo que, como ha señalado González Requena, en este film está en “estado de coma”⁴⁵³. La protagonista aparta el cenicero lleno de colillas y en el centro coloca la figura abstracta que representa su deseo sexual. Pero en la parte izquierda del plano está presente otro cenicero, esta vez vacío, que nos habla acerca de ese vacío que sigue ahí, pues no hay varón en el film que pueda hacer frente a la demanda de la mujer protagonista.



Dos mujeres –Vittoria en *El eclipse* y Betty en *Mad Men*–, que en contextos distintos y bajo circunstancias diferentes, se preguntan acerca de su deseo insatisfecho.

Mientras tanto, Peggy, también tumbada sola en su cama, lee.

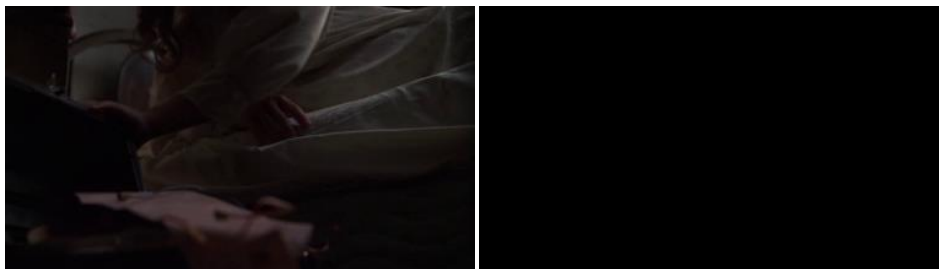


Se mira en el espejo, que le devuelve el reflejo de la imagen de sí misma y se da media vuelta, dando la espalda a ese cuerpo que, en tanto real, está sufriendo una transformación imparable. Vuelve a su cama:



⁴⁵³ Ibíd., p. 160.

Cuando Peggy se gira y mira el vibrador que está en el suelo de su habitación, comienza a sonar en la banda sonora la introducción de la canción “Fly me to the moon” (Llévame volando a la luna)⁴⁵⁴.



Banda sonora: Fly me to the moon and let me play among the stars...
Banda Sonora: Llévame volando a la luna y déjame jugar entre las estrellas...

Ella lo coge y así, con este final abierto en el que se suscita que Peggy, tal y como acaba de hacer Betty, va a dejarse llevar por sus fantasías, este capítulo acaba. La letra de la canción que suena en la banda sonora nos habla, de nuevo, de forma metafórica acerca de lo que va a ocurrir. Hemos visto a los varones instalados en el registro imaginario y en su ausencia, ahora se confirma que ellas también se disponen a sumergirse cómodamente en este registro. Cada uno se satisface por separado y, como consecuencia, la dialéctica deviene muy difícil. Un corte a negro confirma el final del verano *Indio*. La canción continúa sonando mientras se suceden los títulos de crédito.

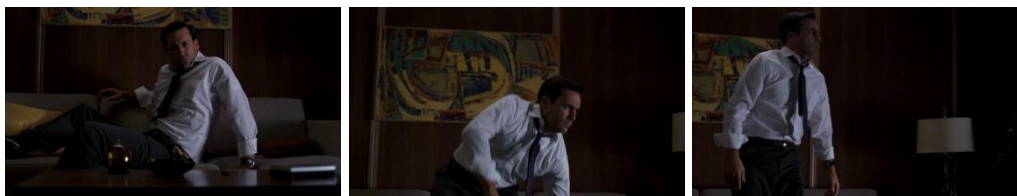
30. La estructura en espejo

En el último capítulo de la primera temporada, contemplamos a Don dejado caer sobre el sofá de su despacho.



Su vaso de whisky está apoyado en el suelo, junto a una botella que también ha sido dejada caer. La posición horizontal del protagonista y de la botella es la misma. Él se la ha bebido y está, como consecuencia, inundado de whisky, bañado en alcohol. También se encuentra, por tanto, sumergido en él y, así, de alguna manera, se ha mimetizado con la botella. Encima de la mesa destaca el porta cigarrillos con forma circular. A continuación, aunque con dificultades, ya que durante un instante está a punto de volver a caer, el protagonista consigue levantarse del sofá.

⁴⁵⁴ Se trata de una canción escrita en 1954 por Bart Howard, que fue interpretada por primera vez por Felicia Sanders en cabarets. Su título original fue "In Other Words" (En otras palabras), pero tras el transcurso de los años, el título fue modificado. En este caso, el tema está interpretado por Julie London.



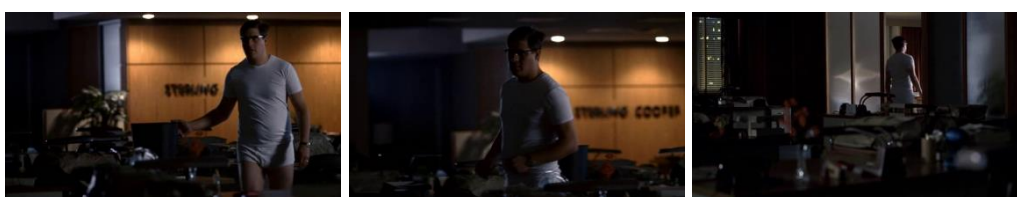
Por su falta de psicomotricidad, se asemeja ahora a un bebé que está aprendiendo a dar sus primeros pasos. Se asoma al solitario y oscuro pasillo de las secretarias. Es tarde y la noche también ha caído, así que todos los empleados, excepto Don, han finalizado su jornada laboral.



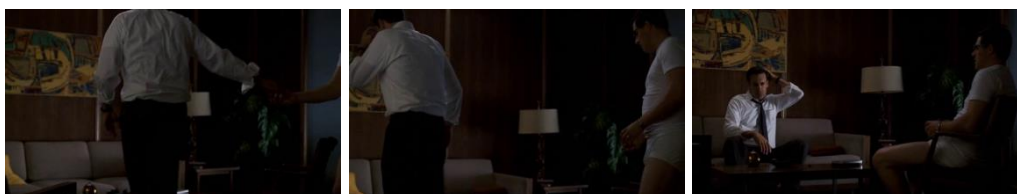
Don: Are we on fire?
 Harry: Don. No, I uh... dropped a cigarette in my waste basket.
 Don: Harry come here. I want to talk to you.
 Harry: Okay.

Don: ¿Hay un incendio?
 Harry: Don. No, Yo uh... dejé caer un cigarrillo en mi cubo de basura.
 Don: Harry ven aquí. Quiero hablar contigo.
 Harry: Vale.

Harry, vestido únicamente con un conjunto de ropa interior que pareciera un bodi blanco de bebé, sujeta con su mano derecha una papelerera humeante. Tal y como se estableció en una escena anterior, la esposa del joven ejecutivo –que probablemente ha descubierto su *affaire* con una de las secretarias– le ha echado de casa y el joven lleva un par de noches durmiendo en la oficina. Ambos personajes masculinos pernoctarán en Sterling Cooper.



Al tiempo que Harry entra en el despacho de Don, escuchamos el sonido del whisky al ser vertido en un vaso.



Durante unos segundos, ambos están unidos por el vaso que el protagonista, que pareciera, de nuevo, durante unos instantes, un personaje acéfalo, ofrece al joven redactor. Ante el espectador

es presentado Don, que apenas se sostiene en pie, frente a Harry, que se pasea semidesnudo. Ambos están en precario. Al mismo tiempo, la situación del joven ejecutivo presagia la separación del matrimonio protagonista que tendrá lugar, de forma definitiva, en la tercera temporada cuando Betty expulse definitivamente al protagonista del hogar.



Don: What is the benefit of that thing?

Don: ¿Cuál es el beneficio de esa cosa? [mientras señala el proyector de Kodak]

El protagonista trata de encontrar el modo de publicitar el nuevo proyector de diapositivas de Kodak. Dicho de otro modo: busca cautivar a los ejecutivos de esta marca. Porque tal y como Herman ‘Duck’ Phillips, el nuevo jefe de cuentas de la empresa, nos ha hecho saber en una escena previa, hay en esta compañía una cierta decepción en torno al modo actual de anunciar este producto.



Duck: I went to the Athletic Club today, and I sat in the steam for an hour and a half. In that time, I lost 4 pounds and learned that Kodak isn't happy with the campaign for the new slide projector.

Duck: He ido hoy al Club Atlantic y me he sentado en la sauna durante una hora y media. En ese tiempo, he perdido 4 libras y me he enterado de que en Kodak no están contentos con la campaña para el nuevo proyector de diapositivas.

Sterling Cooper ha de atraer al nuevo cliente y en este proceso se pone en juego un instinto primario que recuerda a la secuencia predatoria que completan ciertos animales para cazar. La localización de la presa, su seguimiento y posterior adquisición forman parte de este proceso.



Harry: It sells projectors to people who already have them.

Don: Yeah, the wheel. Stacks, you store your slides in it, and it's ready to go.

Harry: I took pictures for the paper at Wisconsin. The machinery is definitely part of the fun. It's mechanical.

Harry: Vender proyectores a gente que ya tiene uno.

Don: Sí, la rueda. Amontonas, pones las diapositivas y está listo para funcionar.

Harry: Hice fotos para el periódico de Wisconsin. La maquinaria es definitivamente parte de la diversión. Es automático.



Don: What did you take pictures of?

Harry: Girls, mostly. You could go up and ask them their names afterwards like you were going to put it in the paper.

Don: ¿A qué tomaste fotos?

Harry: Sobre todo a las chicas. Puedes abordarles y preguntarles sus nombres como si fueses a ponerlos en el periódico.

Cuando es suscitado el punto de vista de Harry, el espectador contempla su pierna desnuda y parte de su cadera, cubierta por su ropa interior blanca. Su aspecto es el de un personaje desvalido.



Harry: And some other stuff. Artsy-craftsy stuff. They gave me hell about it.

Don: Artsy, like what? Like the reflection of a tree in a pond?

Harry: Uh, worse. I did a whole series that was just handprints on glass. You know, the way it fogs up around your heat. Take it off, take a picture.

Harry: Y otras cosas. Cosas con pretensiones artísticas. Me echaron la bronca por ello.

Don: ¿Artístico? ¿Cómo qué? ¿Como el reflejo de un árbol en un charco?

Harry: Uh, peor. Hice una serie entera sobre huellas de la mano en un cristal. Ya sabes, cómo se empaña por el calor corporal. Lo despegas y sacas una foto.



Don: Black and white, I suppose.

Harry: Of course. I was always fascinated by the cave paintings of Lascaux. They're, like, 17.000 years old. The bison get all the attention,

Don: Supongo que en blanco y negro.

Harry: Desde luego. Siempre estuve fascinado por las pinturas de la cueva de Lascaux. Tienen como 17.000 años. El bisonte recibe toda la atención,

Don ironiza al tiempo que se interesa por lo que le cuenta Harry, ya que el protagonista, en ciertas ocasiones, vampiriza las ideas de los demás para sus campañas. El joven ejecutivo habla sobre el origen del ser humano, el arte rupestre y las primeras manifestaciones artísticas del hombre que, por cierto, podrían estar relacionadas, como en este caso, con el intento de propiciar la caza. Los temas principales de esta escena –arte y pasado– son el germen de la idea que va a presentar Don ante los ejecutivos de Kodak.



Harry: but there are also all of these handprints, tiny by today's standards, with paint blown all around them.

Don: Signature of the artist.

Harry: But I thought it was like someone...reaching through the stone and right to us. "I was here."

Harry: pero también están esas huellas de la mano, pequeñas para los estándares actuales, con un golpe de pintura a su alrededor.

Don: La firma del artista.

Harry: Pero pensé que era como alguien... poniéndose en contacto con nosotros a través de la roca. "Estuve aquí".

Harry se refiere a las huellas del pasado, en contraste con Don, que, como sabemos, ha tratado de eliminar las suyas quemándolas. Al mismo tiempo, el protagonista habla de las huellas del autor, su firma, su *yo* —que, como subrayábamos, en su caso tiende a escindirse.



En este instante suena en la banda sonora la misteriosa melodía que también escuchamos cuando Don gestó la idea con la que cautivó a los *Lucky Strike*.



Instalado en un lugar intermedio entre el sueño y la vigilia, pareciera que el protagonista estuviera experimentando uno de sus momentos de inspiración.



Harry: Are you okay?

Don: That'll be all.

Harry: ¿Estás bien?

Don: Eso es todo.

Las musas le visitan. La inspiración divina vuelve a la mente de nuestro protagonista. Harry se levanta y durante un instante contemplamos su figura. Tal y como acaba de ser filmado el protagonista, la cabeza del joven ejecutivo está ahora fuera de plano, por lo que su cuerpo podría ser el de cualquiera. ¿Con quién conversa Don? ¿Consigo mismo?



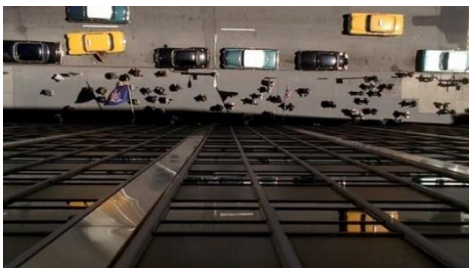
Frente al él, contemplamos una silla vacía que pareciera el asiento de su propio fantasma.

30.1. Un *yo* primitivo

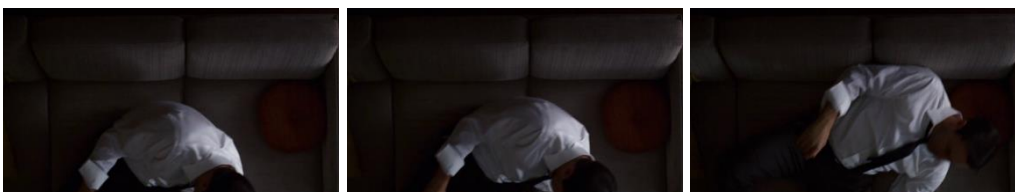
A continuación, es mostrado un curioso plano en el que observamos gran parte del sofá modular de Don.

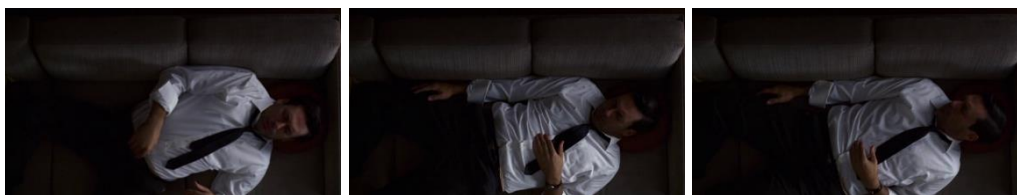


En la parte derecha, está colocado un cojín redondo que nos devuelve gráficamente la estructura circular que rige en la serie. En la izquierda, la espalda del protagonista. Su cabeza está, de nuevo, fuera del cuadro, por lo que él podría estar, una vez más, en otra realidad. La angulación oblicua de la cámara recuerda a una de las transiciones del piloto. Concretamente a aquella que advertía, de alguna manera, que Don estaba en plena caída.



Por tanto, una nueva caída va ponerse en escena. Una cuestión que no se va a demorar, ya que a continuación, el protagonista se deja caer en el sofá de su despacho:





Deja caer su cabeza sobre el cojín circular cuya forma, tal y como hemos subrayado, es también la de la estructura de la serie. Se deja caer, entonces, en los vaivenes, en las idas y venidas. Se deja llevar también. El dejarse caer del protagonista recuerda, de nuevo, a una escena del piloto.



A diferencia del capítulo piloto, en el que Don acudió a casa de Midge, esta vez sus amantes ya no están, se han desvanecido. Así las cosas, el protagonista va a construir su campaña a partir de los restos de su crisis personal. A continuación, Don se coloca en posición fetal, lo que podría sugerir que cuando el protagonista está sumergido en una de sus caídas, está experimentando un proceso de inmersión en un receso a etapas primarias de la evolución del ser.

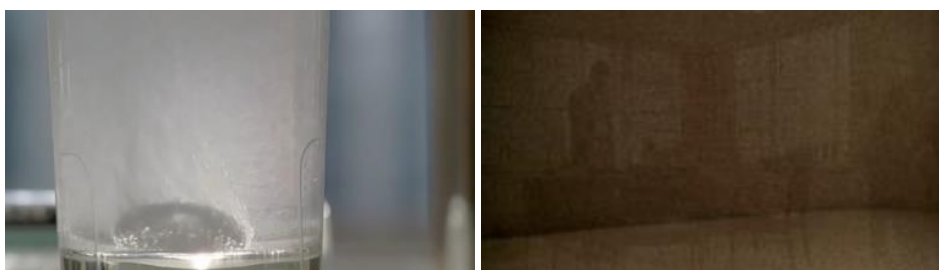


Pareciera que el dejarse caer continuo en el que vive el protagonista estuviese íntimamente relacionado con el deseo de regresar al vientre materno. Desvanecerse de vuelta al placentero estado embrionario, fundirse con la madre, evitar el dolor de lo real, sumergirse en el registro imaginario y alucinar, finalmente, la presencia de la Imago Primordial en la que ha de identificarse. Desenfocado, se aferra a su trabajo, que, al mismo tiempo, se alimenta de los elementos de su crisis. Se trata del proceso a través del cual Don consigue la inspiración suficiente para cautivar al otro, atrapándolo en sus redes de deseo. Él, en tanto en cuanto se funde con la Imago, se identifica en ella y se convierte, de alguna manera, en ella. Se mimetiza con ella, como también lo hizo con la botella.

A continuación, la figura de Don, que está dispuesto en posición fetal, se funde con unas partículas blancas que todavía ignoramos a qué se corresponden.



Recuerdan tanto a la imagen de la aspirina efervescente, como a la de las partículas de la textura de su sofá. A continuación, mostramos ambas imágenes, que fueron introducidas por primera vez en el piloto:



30.2. Un yo desolado

La transición por encadenado nos conduce desde el instante en el que Don adopta la posición fetal en el sofá, hasta un paisaje gélido en el que Betty aparca su coche. La nieve seca, que ha caído durante un día de temperaturas bajas, se extiende alrededor del plano.



En este paisaje en el que la protagonista se sitúa contemplamos unos postes, que sujetan los tendidos eléctricos, y que tienen forma de cruz.



Representan el padecimiento de Betty, su cruz. Hoy es un día especialmente triste para la protagonista, pues su amiga Francine le ha confesado en una escena anterior que ha descubierto un *affaire* de su marido, Carlton:



Francine: My mind hasn't been so sharp since I had the baby. And Carlton gave me a stack of mail, and honestly I think I just threw it away. And four days later, the phone was cut off, so I had to go to the phone company and pay it, or, you know, he'd have a fit. And I had to do all this without him knowing. How perfect.

Betty: I don't understand.

Francine: They gave me the bill. It was close to \$18. There were all these calls: Long distance, MH. MH? Manhattan? So I called one. A woman answered. I had just... I said, "I'm calling from Carlton Hanson's office." She said, "Really?". I said, "He wants to have dinner tonight at the usual place."

Francine: Mi mente no ha estado muy avispada desde que tuve al bebé. Y Carlton me dio un montón de cartas, y honestamente creo que simplemente las tiré. Y cuatro días después, el teléfono estaba cortado, así que tuve que ir a la compañía telefónica y pagarlo, o, ya sabes, le hubiera dado un ataque. Y tuve que hacer todo esto sin que él se enterase. Perfecto.

Betty: No lo entiendo.

Francine: Me dieron la factura. Era de casi 18 dólares. Estaban todas esas llamadas: Larga distancia, MH. ¿MH? ¿Manhattan? Así que llamé a una. Una mujer respondió. Tan sólo... dije, "Llamo de la oficina de Carlton Hanson". Ella dijo, "¿De verdad?". Dije, "Quiere cenar esta noche en el sitio de siempre".

Como consecuencia, Betty sospecha ahora de Don, a quien interroga con la mirada cuando llega a casa del trabajo.



Betty: Francine told me Carlton has been having an affair.

Don: Really?

Betty: She was in pieces, Don.

Betty: Francine me ha contado que Carlton ha estado teniendo una aventura.

Don: ¿De verdad?

Betty: Estaba hecha trizas.



Betty: How could someone do that to the person that they love? That they have children with? Doesn't this all mean anything?
Don: Who knows why people do what they do?

Betty: ¿Cómo podría alguien hacer eso a la persona que quiere? ¿Con la que tiene hijos? ¿Eso no significa nada?
Don: ¿Quién sabe por qué la gente hace lo que hace?



Durante unos instantes de silencio, sus miradas se intensifican. El momento es tan tenso, tan incómodo, que Don no puede soportar la mirada de Betty.



Él cierra los ojos. Ella hace lo propio. Betty se reconoce en Francine y ahora busca pruebas que confirmen las sospechas que tiene hacia Don.



El espectador contempla el sobre que contiene la factura de la compañía telefónica colocado justo encima del cenicero lleno de colillas y de restos de cenizas, que representan el deseo moribundo de Betty, ese languidecer de la protagonista.

Por la noche, ella está, de nuevo, tumbada sola en la cama de matrimonio.



A continuación, enciende su lamparita y lee detenidamente la factura telefónica.



Encuentra un número que desconoce,



y decide llamar.



Dr. Arnold Wayne: Hello.
 Betty: Yes. Hello.
 Dr. Arnold Wayne: Who is this?
 Betty: Who is this?
 Dr. Arnold Wayne: This is Dr. Arnold Wayne.

Dr. Arnold Wayne: Hola.
 Betty: Sí. Hola.
 Dr. Arnold Wayne: ¿Quién es?
 Betty: ¿Quién es?
 Dr. Arnold Wayne: Soy el Dr. Arnold Wayne.

Betty no consigue ninguna prueba de las infidelidades de su marido, pero ahora sabe que Don llama con cierta asiduidad al Dr. Arnold Wayne. Para la protagonista, obviamente, la confidencialidad que se presupone entre su psicoanalista y ella, en tanto paciente, está ahora en entredicho.



Betty: Still, I... I can't help but think that I would be happy if my husband was faithful to me. [...] It's all there in my face every day. The hotel rooms. Sometimes perfume... or worse. He doesn't know what family is. He doesn't even have one. It makes me sorry for him... when in fact I... I should be angry... very angry, you know? But I put up with it, like some ostrich. It's interesting, isn't it?

Betty: Aún así, yo... yo no puedo ayudar pero pienso que podría ser feliz si mi marido me fuera fiel. [...] Todo está ahí en mi cara todos los días. Las habitaciones de hotel. A veces perfume... o peor. Él no sabe qué es la familia. Ni siquiera tiene una. Me da pena por él... cuando de hecho... debería estar enfadada... muy enfadada, ¿sabes? Pero lo aguanto, como un avestruz. Es interesante, ¿verdad?

Durante la sesión de psicoterapia que tendrá lugar a lo largo de este último capítulo, Betty nombrará abiertamente las sospechas que tiene acerca de las aventuras de su esposo. Reconocerá el motivo de su síntoma, que es el mismo por el que ella, como “un avestruz” da la espalda a esa realidad que le insatisface.



Betty: The way he m... he makes love... sometimes it's what I want. But sometimes it's obviously what someone else wants. I suppose it means I'm not enough. But maybe it... It's just him.

Betty: La manera como él... él hace el amor... a veces es lo que quiero. Pero otras veces es obviamente lo que otra persona quiere. Supongo que eso significa que no soy suficiente. Pero quizá... tan sólo es él.

Aunque, a tenor de sus palabras, más que sospechas pareciera que la protagonista en realidad tuviese certezas. En este sentido, pareciera que la confesión de Francine hubiese producido una anagnórisis en Betty, quien ahora cierra un círculo en lo que se refiere al misterio que rodeaba

su insatisfactoria vida sexual al lado de Don. Se debate entre culpabilizarse a sí misma (“no soy suficiente”) o reconocer la incapacidad de su marido (“quizá... tan sólo es él”).

Volvamos, de nuevo, al paisaje helado de Ossining. Mientras camina, Betty repara en que Glen está en el interior de uno de los coches aparcados.



Betty: Glen.

Glen: I'm not supposed to talk to you.

Betty: Who says, who said that?

Glen: My mother and my father.

Betty: I don't care.

Betty: Glen.

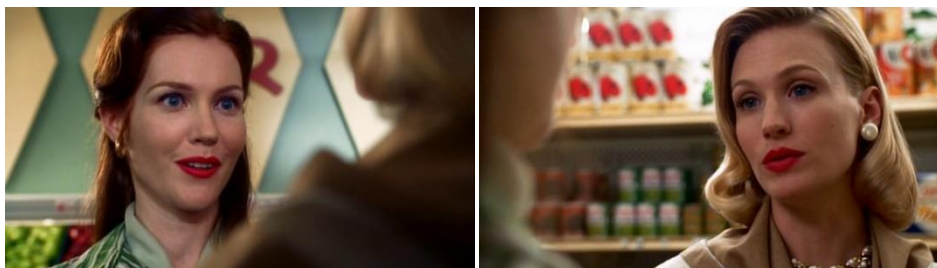
Glen: Se supone que no debo hablar con usted.

Betty: ¿Quién lo dice? ¿Quién dice eso?

Glen: Mi madre y mi padre.

Betty: No me importa.

Desde que Helen descubrió que Betty había obsequiado a Glen con un bucle de su cabello, prohibió al pequeño acercarse a la protagonista. Esta cuestión fue suscitada en el séptimo capítulo, cuando ambas mujeres se encontraron en el supermercado.



Helen: I wasn't going to say anything. I was going to go right on by.

Betty: What's wrong?

Helen: I was going... I was going through Glen's treasure box the other day, and I found a lock of blonde hair. Your hair, he says.

Betty: Well, I don't know what he told you.

Helen: No iba a decir nada. Iba a continuar recto.

Betty: ¿Ocorre algo?

Helen: Fui... Revisé el otro día la caja del tesoro de Glen, y encontré un mechón de pelo rubio. Tu pelo, según dice.

Betty: Bien, no sé qué te contó.

En aquella ocasión, la vecina divorciada confrontó a Betty a su propia impostura, de un modo similar, por cierto, a como Rachel confrontó a Don ante la suya en una de sus primeras citas (*¿Qué haces, tan sólo besas a las mujeres todo el tiempo?, ¿Mujeres con las que no estás casado?*, le espetó la ejecutiva judía al protagonista).



Helen: Glen doesn't lie, not when he's caught.
 Betty: I'm not saying it's a lie.
 Helen: Betty.
 Betty: He asked me for it.
 Helen: And you gave it to him? He is 9 years old. What is wrong with you?

Helen: Glen no miente, no cuando ha sido pillado.
 Betty: No estoy diciendo que sea una mentira.
 Helen: Betty.
 Betty: Me lo pidió.
 Helen: ¿Y se lo diste? Tiene 9 años. ¿Qué te pasa?



Betty, fuera de control, le propinó a Helen una bofetada en la mejilla.



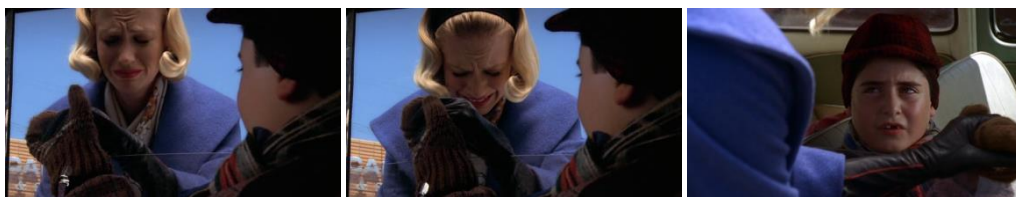
Y salió del supermercado.

Volvamos ahora a la escena que nos ocupa.



Glen: My mother is going to come out.
 Betty: I don't care... Glen... I can't talk to anyone. It's so horrible. I'm so sad.
 Glen: Mi madre va a volver.
 Betty: No me importa. Glen... No puedo hablar con nadie. Es tan horrible. Estoy tan triste.

En este paisaje desolador, Betty confiesa a Glen, entre sollozos, que solamente puede hablar con él, un niño de nueve años.



Glen: Don't cry.
 Betty: Please... please tell me I'll be okay.
 Glen: I don't know. I wish I was older.
 Betty: Adults don't know anything, Glen.

Glen: No llore.
 Betty: Por favor... dime que voy a estar bien.
 Glen: No lo sé. Ojalá fuera más mayor.
 Betty: Oh, los adultos no saben nada, Glen.

El pequeño ofrece a la protagonista su mano. Ella se apoya en él. Por unos instantes, ambos permanecen unidos así. Uno tiene lo que el otro desea: Betty desea ser niña para volver a tiempos más felices que ahora; Glen, sin embargo, con tal de acercarse a su amada, desea convertirse en adulto. Percibimos una atracción imposible entre ellos.



Glen: I don't really know how long twenty minutes is.
 Betty: Of course, dear.

Glen: En realidad no sé cuánto son veinte minutos.
 Glen: Desde luego, cariño.

Como vamos a tener la ocasión de comprobar, a través de la comparación entre los fotogramas extraídos de *Mad Men* y los del film de *Solo el cielo lo sabe* (*All That Heaven Allows*, 1955) de Douglas Sirk⁴⁵⁵, la despedida romántica de Betty y Glen recuerda a otra que tiene lugar en la película que acabamos de anotar.



En ambos casos, el tiempo es designado por la nieve que anuncia la llegada del invierno. Elementos que están del lado de la metáfora y anuncian el fin de una relación amorosa frágil. En

⁴⁵⁵ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Douglas Sirk. La metáfora del espejo*, óp. cit.

el caso de Betty, la ambigüedad está en el centro de la escena, ¿Por quién llora ella? ¿Por Glen o por Don? Estamos, tal y como ocurrió durante el veranillo Indio, ante una metáfora climática.



Las huellas del paisaje, por tanto, son introducidas como una “coartada”⁴⁵⁶ para anotar un tiempo metafórico en el que la nieve representa el deseo helado, petrificado de las dos protagonistas, Cary y Betty. En ambos casos, pareciera que la lánguida belleza de las mujeres pudiera devenir enfermiza. La desolación inunda sus almas y también el paisaje.



Ambas mujeres se marchan dando la espalda a su deseo. Cary ignora que deja atrás al joven jardinero del que se ha enamorado, Scott.



Betty abandona, sin mirar atrás, el perverso juego que mantenía con Glen, intuyendo ya un futuro incierto, ya que es cuestión de tiempo que la ruptura de su matrimonio se materialice. De ahí su necesidad de que el niño explicite que le va a ir *bien*.

⁴⁵⁶ Ibíd., p. 149.

30.3. El dolor, el anhelo y la nostalgia

En la Avenida Madison, los ejecutivos de Kodak y los de Sterling Cooper son presentados.



Duck: Don Draper and Salvatore Romano, this is Joe Harriman and Lynn Taylor.
Duck: Don Draper y salvatore Romano, estos son Joe Harriman y Lynn Taylor.

Los representantes de la compañía tecnológica son increíblemente similares. De hecho, casi parecieran una pareja de gemelos. Su presencia puede confundir, al mismo tiempo que participa del juego de espejos de la serie, recordando, además, por qué Roger no está presente en la reunión. Los motivos fueron puestos en escena en el décimo capítulo, cuando el jefe sedujo a dos hermanas casi idénticas que esperaban para participar como modelos en un casting de la agencia.



En última instancia, se fijó en una de ellas.



Y tras mantener relaciones sexuales con ella en su despacho, sufrió un ataque al corazón que le obligó a apartarse del mundo de los negocios durante una temporada.

Volvamos, de nuevo, a la reunión con los directivos de Kodak:



Duck: No Eastmans today, unfortunately. They're all back in the lab.
Lynn Taylor: It's a wonderful facility, but they don't take vacations.

Duck: Desafortunadamente, ningún Eastman⁴⁵⁷. Todos están en el laboratorio.
Lynn Taylor: es una magnífica instalación, pero no cogen vacaciones.

Entre Salvatore y Don, al fondo de la sala, ha sido colocada una jarra blanca de leche, que, como sabemos, es la bebida del niño. Los elementos de la puesta en escena a los que les hemos adjudicado cierto simbolismo, se extienden ahora por el espacio.



Duck: What do they show? Slides of them working?
Duck: ¿Qué enseñarán? ¿Diapositivas de ellos trabajando?

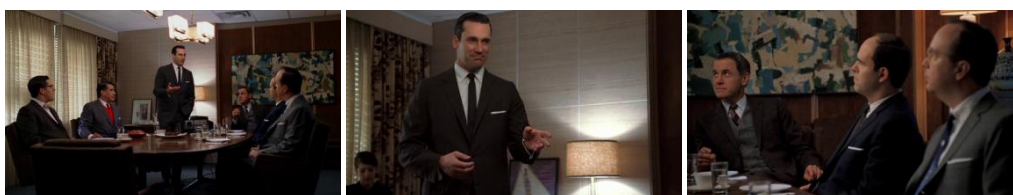
El papel del nuevo jefe de cuentas sustituye momentáneamente, en cierta medida, el de Roger, experto en relaciones públicas.



Joe Harriman: So have you figured out a way to work the wheel into it?
Lynn Taylor: We know it's hard because wheels aren't really seen as exciting technology, even though they are the original.

Joe Harriman: Así que, ¿habéis descifrado una forma de trabajar con la rueda?
Lynn Taylor: Sabemos que es difícil porque la rueda no es vista como una tecnología excitante, aunque es la original.

A través de este plano semisubjetivo de Don, las similitudes entre los ejecutivos de Kodak son más evidentes. La cámara está situada a la altura de la cadera del protagonista, en su sexo, donde, además, está el proyector de diapositivas que ha de ser anunciado. Lynn Taylor se refiere a los orígenes, una cuestión que ya fue suscitada durante la conversación entre Harry y Don y que encontró su máxima expresión cuando el protagonista se colocó en la posición fetal tan propia de la cría humana en sus orígenes.



Don: Well, technology is a glittering lure, but there's the rare occasion when the public can be engaged on the level beyond flash, if they have a sentimental bond with the product. My first job, I was in house at a fur company...

Don: Bien, la tecnología es un cebo brillante, pero existen raras ocasiones en las que el público puede ser involucrado más allá del destello, si tienen un vínculo sentimental con el producto. En mi primer trabajo en una empresa de pieles...

Se refiere a la empresa de pieles en la que trabajó antes de entrar en la agencia de publicidad. Don se sitúa justo delante de la jarra de leche al tiempo que la cámara se aleja de los personajes

⁴⁵⁷ George Eastman fue fundador de Kodak e inventor del rollo de película.

mostrando al espectador un plano general. Una silla vacía, tal y como ocurrió en la reunión con los *Lucky Strike*, preside la mesa.



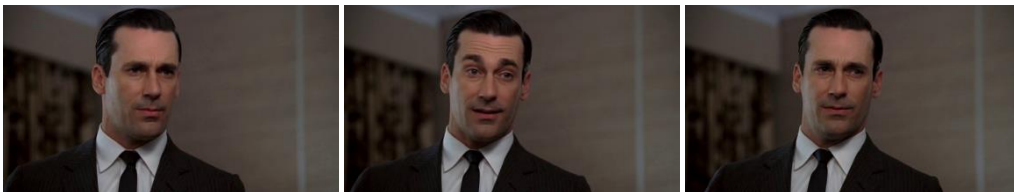
Se trata de un elemento de la puesta en escena que anota tanto el secreto pasado del protagonista, como el fantasma que le persigue. Pareciera, al mismo tiempo, que al asignarle al fantasma la presidencia de la mesa también se estuviese, de alguna manera, enaltecendo su figura ausente. Como ocurrió en el piloto, los ejecutivos del sector publicitario están más cercanos a las ventanas que el resto, quienes están situados frente al cuadro abstracto que cuelga de una de las paredes de la sala.



Don: ... with this old pro copywriter, a Greek named Teddy. And Teddy told me the most important idea in advertising is "new". Creates an itch. You simply put your product in there as a kind of... calamine lotion.

Don: ... con un viejo redactor profesional, un griego llamado Teddy. Y Teddy me contó que la idea más importante en publicidad es "nuevo". Crea un anhelo. Simplemente pones tu producto ahí como un tipo de... loción de calamina.

Los Kodak escuchan muy atentos a Don. Pareciera que la estrategia seductora se estuviese poniendo en marcha.



Don: He also talked about a deeper bond with the product. Nostalgia. It's delicate... but potent.

Don: Él también me habló sobre un vínculo más profundo con el producto. Nostalgia. Es delicado... pero potente.



Don: Sweetheart.

Don: Cariño.

Incluso Harry y Salvatore parecieran estar situados en el lugar de los seducidos. Todos caen atrapados por el protagonista en las redes del deseo.



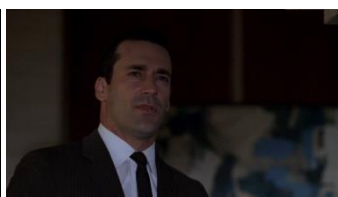
Los asistentes a la reunión están en la posición del seducido y ahora también en la del espectador de cine. Tal y como ocurrió en el sexto capítulo, los varones se acomodan en una sala oscura idónea para instalarse en el registro de lo imaginario.



El espacio deviene, una vez más, “como construido para una mirada que pueda gozarlo”⁴⁵⁸.



Don enciende el proyector que está situado a la altura de su sexo. Como si se originase en esta parte de su cuerpo, pareciera que la intensa luz del aparato fuera capaz de alcanzar a los presentes.



Don: Teddy told me that in Greek, nostalgia literally means the pain from an old wound.
Don: Teddy me contó que en griego, nostalgia significa literalmente la pena de una vieja herida.

Don muestra fotografías de su familia que comparece ahora como familia de anuncio. Una familia modelo en la que, de nuevo, como vamos a comprobar, se inscriben fallas. La nostalgia del protagonista, su incapacidad para apresar lo que anhela y se le escapa, va a estar en el centro de la escena.

⁴⁵⁸ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya, *El spot publicitario*, óp. cit., p. 25.



Don: It's a twinge in your heart far more powerful than memory alone.
 Don: Es una punzada en tu corazón mucho más poderosa que la memoria.

En el modo de filmar esta parte de la escena reconocemos una referencia a lo real fotográfico en las diapositivas y la rueda de Kodak que son filmadas en primer plano. Pero al mismo tiempo, la forma circular de la rueda es también la de la buena forma que se relaciona con lo imaginario. En este instante, las constelaciones imaginarias están del lado de las fotografías del pasado de Don y su familia. Resulta sorprendente comprobar que en la fotografía que muestra ahora a los ejecutivos contemplamos al protagonista compartiendo un *hot dog* con su esposa. Se trata de un elemento que fue nombrado por Betty durante una de sus sesiones de psicoterapia y que, como ya tuvimos ocasión de comprobar, introduce una referencia a sus dificultades para pasar de la fase oral a la fálica. Ahora ambos protagonistas son mostrados unidos por ese *hot dog*.



Don: This device... isn't a space ship. It's a time machine.
 Don: Este aparato... no es una nave espacial. Es una máquina del tiempo.

Don muestra a sus seducidos una secuencia de fotografías de su familia con las que cautiva a todos. Estas imágenes van precedidas y sucedidas por fotogramas en negro en los que vislumbramos el humo de los cigarrillos que se extiende por la sala. Cuando nos referimos a la cadencia en la que se suceden imágenes fotografiadas y fotogramas en negro, es inevitable recordar un aspecto notable que recorría el duodécimo capítulo –ambientado en el día 8 de noviembre de 1960, jornada en la que tuvieron lugar las 44ª elecciones presidenciales estadounidenses que enfrentaron a Nixon y a Kennedy. Durante el capítulo, muchos de los personajes de la serie miran interesados las imágenes que la televisión ofrece de la jornada electoral. En las pantallas de los distintos televisores, a las imágenes del día les sucede la pantalla negra, tal cual queda una vez ha sido apagada.



Pantallas que se apagan mostrando en su parte central un trapecio isósceles invertido con las esquinas ligeramente redondeadas. Su color blanco o su ausencia de color, que contrasta con el negro que predomina en la pantalla, recuerda a la atmósfera lechosa hacia la que caía la figura

negra de Don en la cabecera. El tamaño del trapecio disminuye progresivamente hasta que se convierte en un pequeño e insignificante puntito blanco.



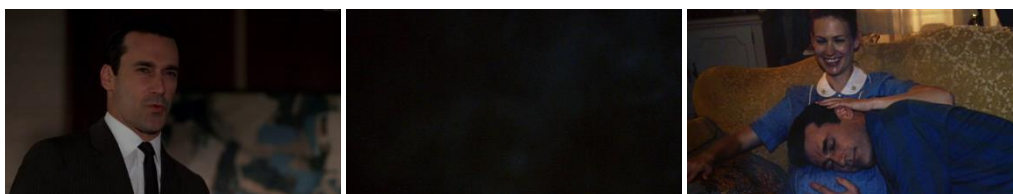
Bert mira la televisión, de un modo similar a como lo hacen Joan...



... o Sally.



Centrémonos, de nuevo, en la sala de reuniones de Sterling Cooper:



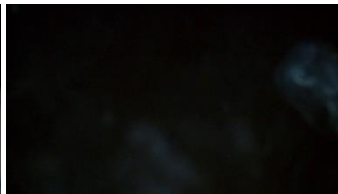
Don: It goes backwards, forwards.
Don: Va hacia atrás, hacia delante.

Contemplamos en esta fotografía que exhibe Don, a Betty embarazada. El protagonista apoya su cabeza en el abultado vientre materno de su esposa. Podríamos estar, de nuevo, ante una referencia al deseo de retorno al estado embrionario que late en el protagonista. Un deseo prohibido, incestuoso en el límite que también fue suscitado anteriormente, cuando apoyaba su cabeza en el cojín de forma redondeada y adoptaba, a continuación, una posición fetal. Betty comparece como figura maternal del protagonista. Las palabras de Don subrayan su dinámica vital sin rumbo y con constantes repeticiones.



Don: It takes us to a place where we ache to go again.
Don: Nos lleva al lugar donde anhelamos ir de nuevo.

Tal y como es mostrado en la imagen, sus hijos son ahora los protagonistas de este lugar imaginario donde Don desea estar. Anhela el retorno a la infancia perdida, que él no tuvo. También se trata del tiempo de los juegos, de las imitaciones y de los ensayos.



Don: It's not called the Wheel. It's called the Carousel.
Don: No se llama la Rueda. Se llama el Carrusel.

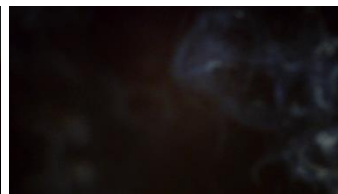


Don: It lets us travel the way a child travels. Around and around and back home again...
Don: Nos permite viajar del modo que viaja un niño. Dando vueltas y de vuelta a casa...

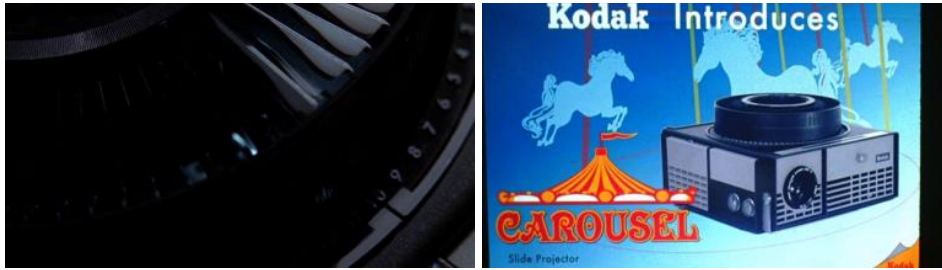
Él continúa hablando de sí mismo como de un niño instalado en un círculo del que no consigue salir. La expresión anglosajona “around and around” significa en círculos y también dando vueltas. Una experiencia que, como sabemos, se extiende a aquellos que le rodean, especialmente a sus mujeres, que tan explícitamente sufren los vaivenes. En la imagen que es exhibida a través del proyector contemplamos a Don intentando hacer de padre.



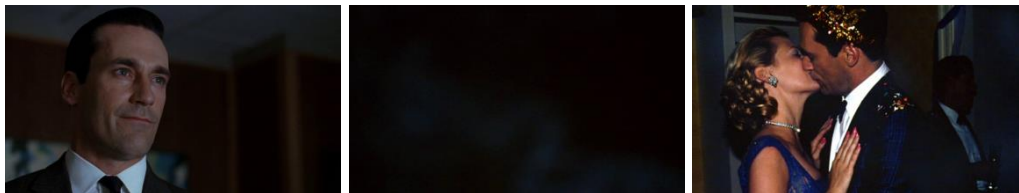
Don: to a place where we know we are loved.
Don: a un lugar donde sabemos que somos amados.



En la imagen, sujeta a Betty durante el día de su boda. Ella viste de blanco, color que simboliza la pureza y la virginidad y que todavía predomina en su indumentaria. Se trata de la imagen de una mujer maternal y bella a la que el protagonista mira ahora con nostalgia.



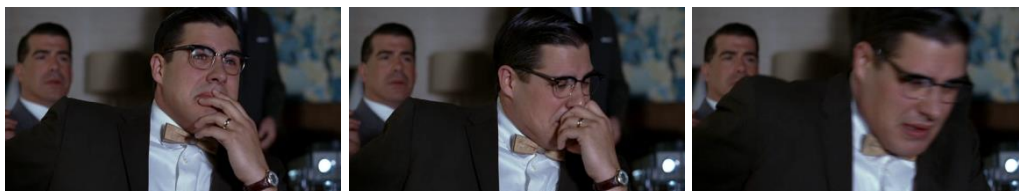
Es mostrado, de nuevo, lo real fotográfico representado por las diapositivas, junto al registro imaginario al que explícitamente se refiere el Carrusel. Una atracción de feria que nos retrotrae a la infancia, un tiempo de inocencia y diversión alejado del dolor y la herida. Un tiempo de fiesta –momento de excepción donde es permitida la transgresión y donde el dolor que causa lo real puede ser dejado de lado aunque solo sea momentáneamente–, que también está presente en la foto que Don muestra a continuación:



El rostro de Don desprende un cierto sentimiento de dolor al contemplar esta foto de su pasado en la que, mientras besa a su esposa, ella apoya sus manos sobre él en un gesto de entrega. Se del anhelo de algo que quizás nunca llegó a ser.



Con la imagen del beso de Don y su esposa finaliza la exhibición fotográfica. La melodía que suena en la banda sonora se intensifica, subrayando los sentimientos que están puestos en juego.



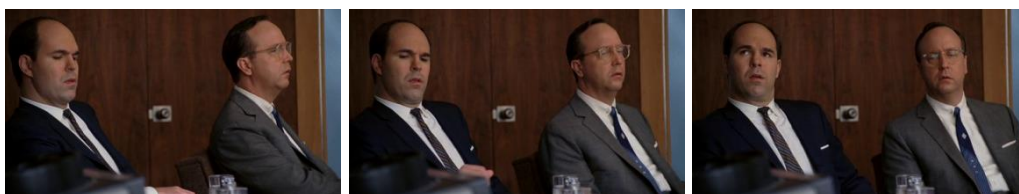
El efecto ha sido tan potente que Harry, emocionadísimo, llora.



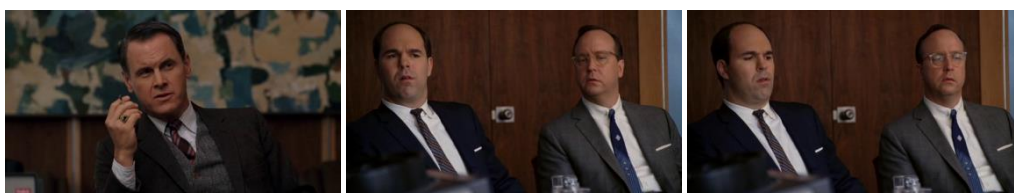
Por ello, se ve obligado a cruzar esa pantalla que ahora nos devuelve una imagen absolutamente blanca —que representa, de nuevo, el desvanecimiento puesto en escena en la cabecera— y también a abandonar la sala de reuniones.



Don también pareciera ciertamente fascinado por sus propias imágenes.



Los ejecutivos se giran y le miran. El movimiento circular de sus sillas rima con la circularidad que recorre la serie.



Duck: Good luck at your next meeting.
Duck: Buena suerte en su próxima reunión.

Así, se pone en escena la fascinación de estos dos varones cautivados, atrapados. Ambos ejecutivos parecen ahora, más que nunca, un par de gemelos.

30.4. El deslumbrante renacer del ave Fénix

Tras la reunión, las felicitaciones confirman el éxito de Don.



Duck: Don, I have to warn you, I'm not alone.

Duck: Don, tengo que advertirte, no estoy solo.

La posición de las manos y los brazos de Duck recuerdan al aleteo de un ave y lo mismo podemos decir de las de Salvatore, que entra a continuación.



Salvatore: It was beautiful.

Paul: *Congratulations, mein Kommandant.*

Salvatore: Ha sido precioso.

Paul: Felicidades, mi comandante.

Pareciera que, una vez más, el ave Fénix al que Don representa hubiese renacido de sus cenizas⁴⁵⁹.



Duck: They called from the lobby. They cancelled their other meetings, including DDB. Not just a victory for us. It's a victory for civilization.

Duck: Llamaron desde el vestíbulo. Han cancelado el resto de reuniones, incluyendo la de DDB. No es solo una victoria para nosotros. Es una victoria para la civilización.

Los Kodak han cancelado el resto de reuniones, por lo que han elegido a Sterling Cooper como su nueva agencia de publicidad. El nuevo cliente ha sido cazado. De nuevo, tal y como ocurrió tras la reunión con los *Lucky Strike*, todos se reúnen en torno a Don para celebrar su éxito.



Duck: There's also more celebrating.

Duck: Hay algo más que celebrar.

Pero hay algo más que celebrar. Y mientras Duck habla, mira a Pete.

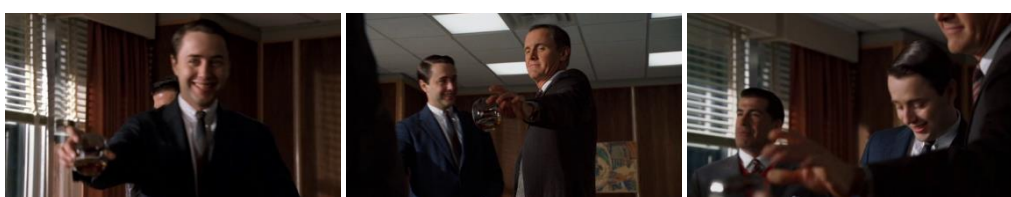
⁴⁵⁹ PECK, Harry Thurston (editor), *Harper's Dictionary of Classical Literature and Antiquities*, Nueva York, Harper & Brothers Publishers, [1896] 1897, p. 1246.



Duck: Mr. Campbell, here, your father-in-law called. He'll be in before Christmas.

Duck: El Señor Campbell, tu suegro ha llamado. Vendrá antes de Navidad.

Los contrastes y los espejos invertidos⁴⁶⁰ están, de nuevo, en el centro de *Mad Men*: Don ha conseguido una cuenta por mérito propio, mientras que Pete, como siempre, consigue el éxito gracias a su linaje familiar. Desde el punto de vista del protagonista, este ejecutivo de cuentas mediocre ha vuelto a conseguir el mérito de un trabajo que no le ha costado esfuerzo, gracias a la posición y ayuda de su familia, y por eso le desprecia.



Duck: No, thank you. I'm good.

Duck: No, gracias. Estoy bien.

Pete ofrece un vaso de whisky a Don. Quiere que el jefe brinde por él. Duck hace lo propio con el vaso que Pete le acaba de dar.



Ken: Here's how.

Harry: Cheers.

Pete: Cheers.

Ken: Así es.

Harry: Salud.

Pete: Salud.

Excepto el nuevo jefe de cuentas, todos brindan y beben.

⁴⁶⁰ Jesús González Requena se ha referido a la estructura en espejo a propósito de distintos films de Douglas Sirk y de la película *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956). Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Douglas Sirk. La metáfora del espejo*, óp. cit. Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, "Edipo III. El hijo", 2017, [Seminario inédito].



Don: You know what, Pete? I've got a way for you to turn this account into a home run.
 Don: ¿Sabes qué, Pete? Tengo algo para que conviertas esta cuenta en un *home run*.

Las dos caras de Don están, de nuevo, presentes en el plano, lo que se pone en escena a través del juego de contrastes que provoca la composición lumínica. Una parte de su cara está ensombrecida y la otra, iluminada. El protagonista va a jugar hábilmente con las expectativas de Pete y, por ello, le asegura que sabe cómo convertir su cuenta en un *home run*⁴⁶¹.



Don: Clearasil. You know who buys that? Young girls. What a difference it makes in their lives to be blemish-free?
 Pete: I believe it does.

Don: Clearasil. ¿Sabes quién lo compra? Chicas jóvenes. ¿Qué diferencia produce en sus vidas el estar libre de imperfecciones?
 Pete: Creo que funciona.



Don: We have the perfect writer for that. Peggy Olson.
 Don: Tenemos la escritora perfecta para eso. Peggy Olson.



Pete: That's funny.

⁴⁶¹ El juego de espejos recorre de tal modo esta escena –que recuerda a la celebración del éxito tras la reunión con los *Lucky Strike*–, que la expresión utilizada por Don (*home run*) es la misma que Roger verbalizó durante la escena del piloto.

Don: Freddy Rumsen and I were both very impressed with her insight.

Pete: Eso es divetido.

Don: Freddy Rumsen y yo quedamos muy impresionados con su percepción.

Don sobreactúa hasta tal punto que su voz pareciera de repente la de otra persona. El cineasta filma al protagonista a través de un ángulo contrapicado que transmite y subraya su poder.



Pete: Stop joking already, will you, Don?

Don: Excuse me?

Pete: Para de bromear, ¿Quieres, Don?

Don: ¿Perdona?



Pete: This is my father-in-law. He's expecting the very best. I'm expecting the very best, not some little girl who'll walk away.

Don: You'll have to give back that copy of Ayn Rand.

Pete: Este es mi suegro. Está esperando lo mejor. Yo estoy esperando lo mejor de lo mejor, no cualquier chica que andará por ahí.

Don: Tendrás que devolver esa copia de Ayn Rand.

Ahora Don se refiere a la novela de Ayn Rand *Atlas Shrugged*, título que en España se tradujo como *La rebelión de Atlas*⁴⁶². Se trata de un libro que fue publicado en 1957 en EE.UU. y que Bert recomendó a Don leer tras darle un bonus en el capítulo ocho.



Más tarde, el jefe de la agencia regaló una copia a Pete, cuando el joven ejecutivo de cuentas le contó que había conseguido traer a Sterling Cooper la cuenta de su suegro. La autora de la novela, que huyó de la Rusia comunista a EE.UU., desarrolló el sistema filosófico objetivista que ensalza el individualismo, el capitalismo puro, el interés propio o el egoísmo racional de las

⁴⁶² Cf. RAND, Ayn, *La rebelión de Atlas*, Buenos Aires, Grito Sagrado, [1957], 2004.

personas que han llevado a cabo actos de los que pueden sentirse orgullosos. Condena, a su vez, el sentimiento de orgullo por pertenecer a una tribu o a una familia determinada, cuestiones bien representadas ahora por el joven ejecutivo neoyorkino, quien dice haber trabajado duro para conseguir traer la cuenta de su suegro a la agencia.



Pete: Do you know how hard have I worked to get this account?

Duck: Who the hell is she?

Pete: Peggy is not even a copywriter. She's a... a secretary.

Pete: ¿Sabes lo duro que he trabajado para conseguir esa cuenta?

Duck: ¿Quién coño es ella?

Pete: Peggy ni siquiera es una redactora creativa. Ella es una... una secretaria.

Mientras pronuncia la palabra *secretaria*, la expresión de Pete nos habla de su clasismo y su desprecio.



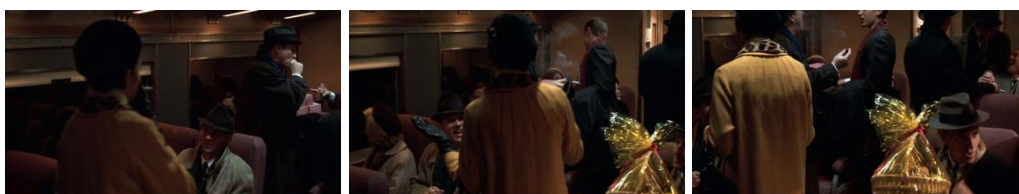
Don: Peggy! Miss Olson, you are now a junior copywriter. Your first account will be delivering Clearasil to the spotted masses.

Don: ¡Peggy! Señorita Olson, ahora es una redactora creativa junior. Su primera cuenta será publicitar Clearasil para las masas acnéicas.

No satisfecho con su éxito, Don también necesita mostrar su poder y desafía a Pete. Para la nueva cuenta del ejecutivo asigna como redactora a Peggy, una cuestión que hiere el ego del joven neoyorkino. Así, ya lo sabemos, la joven secretaria asciende a redactora y tanto ella como el protagonista devienen paradigmas del éxito. Son jóvenes, triunfadores y, en contraste con Pete, han conseguido ascender gracias a méritos propios.

30.5. El malestar y la vuelta al hogar

En el tren de vuelta a Ossining, los pasajeros comienzan las celebraciones del Día de Acción de Gracias.



Uno de ellos incluso lleva consigo una cesta envuelta en celofán amarillo con presentes para el banquete nocturno.



La cámara realiza un movimiento de acercamiento hacia Don, quien no participa del ambiente festivo. Él está, de nuevo, sumido en su propio malestar. Todo en el universo de *Mad Men* parece estar sometido a la repetición, por lo que esta vuelta en tren a casa recuerda irremediabilmente a la que fue mostrada en el piloto.



Tras el relato late una sospecha: que la cadena de acontecimientos se reproduzca conduciendo a un mismo final.



El protagonista dirige su oscura mirada hacia la ventana del tren.

30.6. Lo imaginario

A continuación, la cámara pareciera que esperase al protagonista en el interior de su hogar.



Centramos nuestra atención, tal y como ocurrió en el piloto, en la entrada de la casa.



En el plano contemplamos, de nuevo, el pasamanos de la escalera con forma de espiral. A continuación, Don apoya en el suelo su maletín, que a estas alturas se ha convertido en un elemento de *raccord* que liga muchos de los espacios de la serie.



Don: Hello?
Betty: Don?

Don: ¿Hola?
Betty: ¿Don?

Don gira la cabeza al escuchar la voz de su esposa. A continuación, vemos, desde el punto de vista de Betty, que está en la cocina, al protagonista apoyar su sombrero en el pasamanos-espiral.



Los hijos del matrimonio están sentados en el sofá y se sitúan entre Don y Betty.



Llevan puestos sus gorros y sus abrigos porque están apunto de partir hacia la casa familiar de la protagonista para celebrar la cena de Acción de Gracias. A Betty le extraña que su marido no se haya quedado en la ciudad esta noche.



Betty: What are you doing here?
Sally: Daddy! Are you coming with us?

Betty: ¿Qué estás haciendo aquí?
Sally: ¡Papi! ¿Vienes con nosotros?

La pequeña Sally, emocionada, interpela al padre.



Betty: No, he isn't. Daddy has to work.
Betty: No, él no viene. Papá tiene que trabajar.

Pero es Betty quien contesta por él. Una respuesta que ella verbaliza en base a una conversación que tuvo lugar en una escena anterior:



Betty: I wish you would come
Don: Birdie, I'm a partner. Eighty percent of my business rolls out next week, it just seems silly for me to go down there for a twelve hour Thanksgiving.
Betty: What about... Sally and Bobby's childhood memories?
Don: There's no reason you couldn't have it up here.
Betty: You know my brother's children are animals, they can't make the trip up here. I don't want my dad to be alone.

Betty: Desearía que vinieses.
Don: Birdie, soy socio. El ochenta por ciento de mi negocio se decide la semana que viene, tan sólo es que me parece una tontería ir allí para un día de Acción de Gracias de 12 horas.
Betty: Qué hay sobre... los recuerdos de infancia de Sally y Bobby?
Don: No hay una razón por la que no puedas hacerlo aquí.
Betty: Sabes que los hijos de mi hermano son como animales, no pueden hacer un viaje hasta aquí. No quiero que mi papá esté solo.



Betty: I'll take a cab to the train. William will pick us up, probably in some new car.
 Betty: Cogерemos un taxi hasta el tren. William nos recogerá, probablemente en algún coche nuevo.

Él levanta sus cejas y a continuación, ella hace lo propio. Sus expresiones son bien semejantes. A continuación, mostramos dos planos sucesivos que parecieran casi imágenes especulares:



Betty: You know what, I... I don't think you want to go.
 Don: I'm sorry, was I unclear about that?

De este modo, se suscitan las semejanzas entre Don y Betty. Lo que Betty, en su posición neurótica, no se ha permitido hacer a sí misma –tener una aventura con el vendedor de aire acondicionado–, es exactamente lo que Don, en su posición perversa, realiza de forma incesante –saltar de los brazos de una amante a los de otra. Así, se pone en escena que uno es el negativo del otro y, de este modo, encontramos un cierto paralelismo en unos procesos vitales que guardan cierta analogía pero que devienen, en última instancia, no dialécticos.



Betty: I don't understand why you can't make my family your family.
 Betty: No entiendo por qué no puedes hacer mi familia tu familia.

La discusión finaliza cuando Don hace ademán de apagar la lamparita. Cada uno de ellos mira hacia un lado opuesto.

A continuación, volvemos a nuestra escena:



Betty: But you can drive us to the station. I haven't call the taxi yet.
 Don: I'm coming with you.

Puedes llevarnos a la estación. Aún no he llamado al taxi.
 Don: Voy contigo.

En este instante, Don pareciera tomar la iniciativa, dejando atrás el dejarse caer permanente en el que vive y actuando como un sujeto que podría convertirse en un héroe. ¿Existe la posibilidad de cambio en el universo del protagonista?



Betty: Really? You are?
 Betty: ¿De verdad? ¿Vas a venir?



Don: I'll pack the car. We'll be there before midnight.
 Don: Cargaré el coche. Estaremos allí antes de medianoche.



Don besa a Betty.



Don: Daddy's coming with you.
 Sally: Daddy!
 Bobby: Daddy!

Don: Papá irá con vosotros.
 Sally: ¡Papá!
 Bobby: ¡Papá!

El protagonista ejerce por primera vez de padre de familia.



Don: Oh, my goodness.
 Don: ¡Dios mío!

Ella sonríe. La familia está unida.

30.7. Lo Real

A continuación, la cámara muestra el mismo plano que inauguró la anterior escena. Don entra, de nuevo, en su casa.



Apoya, una vez más, su maletín en el suelo.



Don: Hello?
Don: ¿Hola?

Pero su saludo, esta vez, no recibe respuesta. Intuimos en este instante que la escena que nos ha sido mostrada anteriormente era fruto de la imaginación del protagonista y que ahora asistimos, en serio, al final de la temporada. El acto y el gesto de Don, que parecía decidido a actuar como sujeto y héroe, se descubren como espejismos vacíos de sentido, característica fundamental del cine manierista. En esta línea, la cámara está atrapada en los pliegues de la representación, allí donde puede generar el engaño, participando de la puesta en escena de los espejismos imaginarios del protagonista. Don no sustenta ningún acto, ninguna palabra y, tal y como hacía en la cabecera, tan solo mira.



Aquella figura negra que, igual que el espectador, tan solo miraba al fondo inmaterial que era presentado ante ella, deviene ahora, más que nunca, una precisa representación de este protagonista que falla en el momento en el que tenía que actuar como sujeto.



Don: Hello.
Don: Hola.

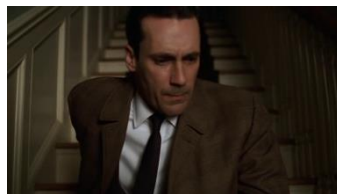
La cámara está colocada en el primer piso de la casa. Su angulación picada y la composición del plano recuerdan al capítulo piloto.



La cámara filma al protagonista desde el piso superior. En el umbral de la casa destacan el pasamanos con forma de espiral y la muñeca que está colocada en la parte izquierda del plano.



El rostro del protagonista nos habla de su incapacidad para ejercer de padre de familia, un rol que únicamente se ha puesto en escena en el registro imaginario al que hemos accedido anteriormente. Don parece carecer, de nuevo, de la sujeción necesaria para mantenerse erguido, por lo que necesita sentarse en la escalera, casi en su límite y, por tanto, casi en el suelo.



Pareciera que, de nuevo, estuviese inmerso en plena caída, en el lugar límite.



El énfasis está en la soledad del personaje y su imposibilidad para formar parte de una familia cuyas frágiles bases han sido creadas en el puro registro imaginario. Aquellas bellas imágenes en las que Don entraba en su casa y tomaba la iniciativa para ejercer como padre y marido se nos descubren como simple espejismo. Quizá, podamos nombrarlo también como alucinación de la potencia desde la impotencia, tal y como Jesús González Requena se ha referido a la fase del espejo propia también del estado narcisista perverso. La realidad se desvanece y recordamos ahora aquellas palabras con las que Don habló a Rachel de sí mismo en el piloto: “Naces solo y mueres solo, y este mundo tan sólo deja caer un montón de reglas sobre ti que hacen que olvides esos hechos, pero yo nunca olvido”.



Banda sonora: Well, it ain't no use to sit and wonder why, babe.

Banda Sonora: Bueno, de nada sirve sentarse y preguntarse por qué, nena.

Reconocemos al protagonista como espejismo y, al mismo tiempo, asistimos a la desarticulación del orden de la repetición, ya que siguiendo las escenas en espejo a las que hemos asistido, Betty hubiera permanecido en casa, seguramente tumbada en la cama, esperando a su marido. Pero ella ha introducido la diferencia en el relato y la crisis matrimonial, que supondrá más adelante la separación de la pareja, se materializa en el umbral de la casa, en el límite mismo de este hogar que él nunca ha sentido como propio.

En la banda sonora comienza a sonar el tema “Don’t Think Twice, It’s All Right” de Bob Dylan⁴⁶³.



Banda sonora: Even you don't know by now.

Banda Sonora: Incluso si no lo sabes por ahora.

Don se ha colocado casi en el mismo lugar en el que Betty se sentó tras rogar al vendedor de aparatos de aire acondicionado que se marchase. Advertimos, de nuevo, que ambos han llegado al mismo lugar desde caminos opuestos. Sus procesos, sus posiciones (neurótica para Betty y perversa para Don) podrían encontrar cierta analogía pero carecen de dialéctica.



Banda Sonora: And it ain't no use to sit and wonder why, babe. It'll never do somehow.

Banda Sonora: Y de nada sirve sentarse y preguntarse por qué, nena. Nunca servirá de ninguna manera.

⁴⁶³ Se trata de una canción compuesta por el músico estadounidense en 1962 y publicada en 1963 en el álbum *The Freewheelin' Bob Dylan* publicado por la compañía Columbia Records.

La cámara inicia un movimiento de alejamiento. En la parte derecha del plano contemplamos el horno de la cocina, que vuelve a anotar la temática del deseo, que recorre toda la temporada. El deseo negado de Betty es, como sabemos, consecuencia del deseo bastardo e incestuoso de Don. Por otra parte, la letra de la canción se refiere a una relación que acaba. De nada sirve preguntarse acerca de los motivos de esta ruptura, anota la letra del tema musical, porque, quizá, tal y como ocurre en el universo especular de Don, no hay lugar para el deseo maduro y las relaciones están destinadas a la ruptura, al desvanecimiento. Al mismo tiempo, al negar las preguntas, también se está negando la dimensión simbólica del sujeto, la que permite que el individuo se constituya como sujeto del inconsciente, porque la articulación simbólica del registro imaginario, semiótico y real se produce en el espacio de la interrogación. El protagonista está solo, perdido, porque cuando no está alienado en la imago del otro, su singularidad (que sólo existe en el registro imaginario) se desvanece.

Ahora sus amantes le han abandonado y recordemos, además, que en el momento de la ruptura, mientras ellas trataban de sujetarse a sí mismas, él se sumergía en una de sus caídas.



En el universo dual no hay lugar para un tercero, como no hay lugar para la ley ni para la figura paterna. Una cuestión que bien explícitamente subraya el gesto de Peggy, quien, en su última aparición en la temporada, da la espalda a su bebé que, tal y como le ocurrió a Don en su infancia, se queda tempranamente huérfano.



En la cadencia de repeticiones constantes, Joan baila en el duodécimo capítulo con el que fue su amante, Paul, que intenta sin éxito reconquistar a la jefa. Ellos están inmersos en la circularidad, lo que es explícitamente anotado tanto por las ondas del cabello de Joan, como por el broche con forma de espiral que contemplamos en el cuello de la secretaria. Todo es efímero, estéril y, por ello, tal y como fue mostrado en la cabecera, amenaza constantemente con derrumbarse.



De ahí que la caracterización de la vivencia del protagonista tenga que pasar necesariamente por la experiencia del desvanecimiento de su entorno.

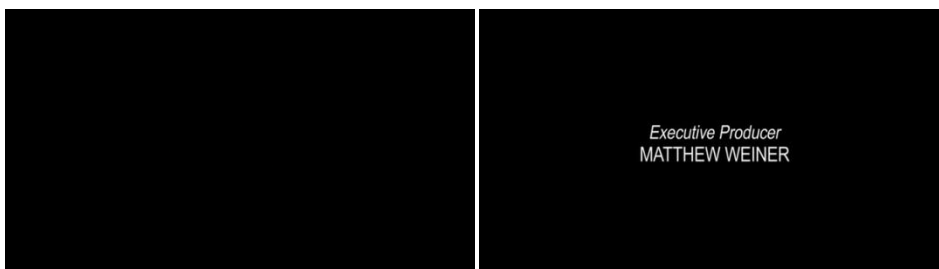


Banda sonora: When your rooster crows at the break of dawn, look out your window, and I'll be gone.
Banda sonora: Cuando el gallo cacaree al amanecer, mira a través de tu ventana, y me habré ido.

En ausencia de la ley, no hay bases fijas para la construcción de relaciones sólidas. Y tampoco hay clausura definitiva para el relato. En su lugar, contemplamos un movimiento de cámara que anota una interrogación del autor.



También indica el principio del fin de este capítulo y de la temporada, a la vez que subraya la oscuridad en la que está sumido el protagonista, que fue mostrado en la cabecera como una figura negra.



Banda sonora: You're the reason I'm a-traveling on, but don't think twice, it's all right. It ain't no use in turnin' on your light, babe, that light I never knowed. An' it ain't no use in turnin' on your light, babe, I'm on the dark side of the road. But I wish there was somethin' you would do or say to try and make me change my mind and stay. We never did too much talkin' anyway, but don't think twice, it's all right.

Banda sonora: Eres la razón por la que sigo mi viaje, pero no lo pienses dos veces, todo está bien. De nada sirve encender tu luz, nena, esa luz que nunca conocí. De nada sirve encender tu luz, nena, yo voy por el lado oscuro del camino. Pero desearía que hicieras o dijeras algo para que cambiase de parecer y me quedase. De todos modos, nunca hemos hablado demasiado, pero no lo pienses dos veces, está todo bien.

Oscuridad de la que también nos habla este tema musical, cuyas dos primeras estrofas siguen sonando durante la sucesión de títulos de crédito, ya que el protagonista de la canción, igual que le ocurre a Don Draper, va “por el lado oscuro del camino”.

31. Análisis de los resultados cuantitativos

A continuación, exponemos los resultados del análisis cuantitativo del capítulo piloto de *Mad Men*, “Smoke gets in your eyes”.

31.1. Escenas, planos y elipsis

El capítulo piloto de *Mad Men* está compuesto por 36 escenas, incluyendo la cabecera. A su vez, consta de 619 planos, distribuidos de manera variable en cada una de las escenas. En la siguiente tabla enumeramos las distintas escenas, su duración y el número de planos y elipsis que contiene cada una de ellas.

ESCENAS				
Nº	Identificación	Duración	Nº de planos	Elipsis
1	Cabecera (una figura negra cae)	00:00:36	18	
2	Don está solo en el Lenox Lounge	00:02:30	38	1
3	Don acude al apartamento de Midge	00:02:10	17	1
4	Don y Midge conversan en la cama	00:01:06	6	1
5	Vista Manhattan (cenital)	00:00:07	1	
6	Vestíbulo de Sterling Cooper	00:00:06	1	1
7	Peggy y los jóvenes ejecutivos coinciden en el ascensor	00:00:24	4	1
8	Paul, Harry y Ken caminan por el pasillo	00:00:21	4	2
9	Despacho de Pete Campbell	00:00:51	16	1
10	Joan y Peggy caminan por el pasillo	00:02:02	33	1
11	Don y Roger acuden al despacho del protagonista	00:01:10	22	1
12	Una aspirina es dejada caer	00:00:07	1	1
13	En el despacho de Don la medalla cae y llegan Salvatore y Greta	00:04:03	63	1
14	Don se duerme en su despacho	00:02:20	32	1
15	Don y Pete caminan por el despacho (acuden a una reunión)	00:00:59	9	
16	Reunión con Rachel Menken (1ª parte)	00:00:52	15	
17	Fachada centro médico	00:00:11	2	1
18	Peggy en la consulta del ginecólogo	00:02:09	30	1
19	Reunión con Rachel Menken (2ª parte)	00:02:17	45	1
20	Pete persigue a Don por el pasillo	00:00:54	7	1
21	Joan y Peggy caminan por el pasillo (van a la centralita)	00:00:28	1	
22	Centralita	00:00:51	14	
23	Vista Manhattan (nadir)	00:00:05	1	1
24	Reunión con los directivos de <i>Lucky Strike</i>	00:05:51	71	1
25	Celebración del éxito en el despacho de Don	00:03:37	54	1
26	Despedida de soltero de Pete	00:02:13	41	1
27	Cita de Don y Rachel en el Lenox Lounge	00:04:22	41	1
28	Pete está en el rellano de casa de Peggy	00:01:48	20	1
29	Don va a su casa en tren	00:00:14	1	1

30	Don llega a la estación de Ossining	00:00:16	1	1
31	Don aparca su coche en la puerta de su casa	00:00:24	1	1
32	Don entra en su casa	00:00:10	1	1
33	Don y Betty en la habitación matrimonial	00:00:50	2	1
34	Don sube las escaleras de su casa	00:00:09	1	1
35	Don va a la habitación de sus hijos	00:00:46	4	
36	La fachada de la casa de los Draper	00:00:15	1	
TOTAL		00:47:53	619	28

Tabla 1: Escenas, planos y elipsis

Algunas escenas –como la 5, 6, 12, 21, 23, 29, 30, 31, 32, 34 y 36– están resueltas en un solo plano. En cambio, otras –como la 13, 19, 24, 25, 26 y 27– se componen por un número mucho mayor de planos (63, 45, 71, 54, 41 y 41, respectivamente). Aquí se observa una considerable variedad, en la que se aprecia una alternancia entre conjuntos de escenas con un escaso número de planos y otros con un elevado número. La mayoría de las escenas con menor número de planos se suceden en fragmentos del capítulo que representan momentos de transición y desplazamiento de los personajes (escenas 21, 29, 30, 31, 32 y 34), así como alusiones al contexto espacio-temporal de la historia (5, 6 y 23) y procedimientos de resolución provisional propios de la trama serial (36). Existen 28 saltos temporales hacia delante presentes en el capítulo. Su función consiste en omitir “fragmentos insustanciales en lo que al desarrollo de la trama se refiere”⁴⁶⁴, por lo que las consideramos elipsis funcionales: “con ellas el tiempo se agiliza, se somete a la lógica del acontecer significativo”⁴⁶⁵.

31.2. Presencia escénica, visual y verbal

A continuación, recordemos las definiciones de presencia escénica y visual, tal y como han sido aplicadas en el análisis cuantitativo: la presencia escénica es “la medida de tiempo en que un determinado personaje se halla presente en escena, con independencia de que se encuentre visible en imagen o en espacio fuera de campo”⁴⁶⁶; y la presencia visual se corresponde con “la medida de tiempo durante el cual un determinado personaje se halla visible en la imagen”⁴⁶⁷.

⁴⁶⁴ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Las series televisivas: una tipología”, en JIMÉNEZ LOSANTOS, Encarna y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (eds.), *El relato electrónico*, Valencia, Ediciones Textos, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1989, p. 40.

⁴⁶⁵ Ídem

⁴⁶⁶ Definición extraída de “El punto de vista en el texto audiovisual”, cuaderno de trabajo realizado por Jesús González Requena para el grupo de investigación ATAD (Análisis del Texto Audiovisual. Desarrollos teóricos y metodológicos).

⁴⁶⁷ Ídem.

	Presencia visual		
	Personajes	Tiempo	%
1	Don	00:25:52	54,03
2	Pete	00:09:51	20,6
3	Peggy	00:08:28	17,71
4	Rachel	00:05:42	11,92
5	Roger	00:04:23	9,18
6	Lee Garner	00:03:11	6,65
7	Midge	00:02:58	6,21
8	Joan	00:02:34	5,39
9	Salvatore	00:02:23	5,01
10	Lee Garner, Jr.	00:02:09	4,5
11	Paul	00:02:07	4,43
12	Ken	00:01:37	3,39
13	Harry	00:01:30	3,16
14	Dr. Emerson	00:01:28	3,09
15	Greta	00:01:20	2,8
16	Sam	00:01:09	2,42
17	Betty	00:01:08	2,4
18	Wanda	00:00:53	1,84
19	David	00:00:46	1,62
20	Nanette	00:00:33	1,17
21	Marge	00:00:33	1,17
22	Sally	00:00:30	1,05
23	Bobby	00:00:29	1,04
24	Ivy	00:00:28	0,99
25	Camille	00:00:23	0,81
26	Cleo	00:00:20	0,71
27	Marjorie	00:00:18	0,64
28	Hollis	00:00:16	0,57
29	Camarero 1	00:00:14	0,52
30	Camarero	00:00:11	0,4
31	Hildy	00:00:07	0,26
32	Trudy (retrato)	00:00:02	0,08

Tabla 2: Presencia visual de los personajes

	Presencia escénica		
	Personajes	Tiempo	%
1	Don	00:35:24	73,94
2	Pete	00:18:02	37,68
3	Roger	00:11:25	23,84
4	Peggy	00:10:35	22,13
5	Rachel	00:07:30	15,67
6	Lee Garner, Jr.	00:05:51	12,23
7	Lee Garner	00:05:51	12,23
8	Salvatore	00:05:45	12,02
9	Paul	00:04:47	9,99
10	Ken	00:04:43	9,88
11	Harry	00:04:42	9,83
12	Joan	00:03:20	6,97
13	Midge	00:03:15	6,82
14	David	00:03:08	6,56
15	Greta	00:02:15	4,7
16	Dr. Emerson	00:02:01	4,23
17	Wanda	00:01:40	3,48
18	Camille	00:01:40	3,48
19	Cleo	00:01:40	3,48
20	Sam	00:01:27	3,06
21	Betty	00:01:17	2,71
22	Ivy	00:00:51	1,8
23	Marge	00:00:51	1,8
24	Nanette	00:00:51	1,8
25	Trudy (retrato)	00:00:51	1,78
26	Bobby	00:00:46	1,62
27	Sally	00:00:46	1,62
28	Camarero 1	00:00:41	1,46
29	Marjorie	00:00:35	1,24
30	Hollis	00:00:24	0,86
31	Camarero	00:00:16	0,59
32	Hildy	00:00:09	0,33

Tabla 3: Presencia escénica de los personajes

Tal y como ha sido expuesto en la anterior Tabla 2, durante el capítulo piloto, Don se halla visible en la imagen durante un 54,03%. En segundo lugar, justo después, encontramos a Pete, quien se halla visible durante un 20,6%. Si comparamos la presencia visual de ambos personajes, encontramos una diferencia del 33,43%. Por tanto, destaca el elevado porcentaje de presencia visual del protagonista en comparación con el resto de personajes de la serie. Esta correlación entre la importancia del personaje y su elevada presencia, nos induce a preguntarnos si el porcentaje de la presencia de cada personaje es indicativo de su importancia en el capítulo piloto y en la primera temporada de la serie. Esta cuestión se responde positivamente en los casos de Pete, Peggy, Rachel y Roger, los cuatro personajes que tienen mayor presencia visual, aparte de Don. Entre los siguientes ocho personajes con mayor presencia visual (ocupando las posiciones de la 6 a la 13) encontramos compañeros, clientes y amantes de Don, lo que resulta

consecuente con su importancia a lo largo de la primera temporada, y también con la posición central/jerárquica del protagonista y su interrelación con el resto. En las posiciones 14, 15 y 16 encontramos al Dr. Emerson, a Greta y a Sam, tres personajes cuya presencia es relevante en el capítulo piloto, pero anecdótica en el conjunto de la primera temporada. La escasa presencia de Betty en el primer episodio y su concentración en la parte final tiene por objeto sorprender al espectador por la demora con la que se le informa sobre su existencia y aumentar su interés en ver el segundo. A la vez, esa sorpresa contribuye a la caracterización del protagonista, a quien hemos visto durante casi todo el piloto ignorando la existencia de su familia. Y su aproximación final a su mujer y a sus hijos contrasta con sus palabras sobre el amor dirigidas a Rachel.

A continuación, establecemos una comparación entre los datos relativos a la presencia escénica y los relacionados con la visual. En primer lugar, fijémonos en los datos relativos a la presencia escénica de Roger, quien está en la tercera posición (23,84%), de Peggy, en la cuarta (22,13%) y de Rachel, en la quinta (15,67%). En segundo lugar, prestando atención, de nuevo, a los datos relativos a la presencia visual, se constata que las posiciones a las que nos referíamos anteriormente varían: Peggy pasa de la cuarta posición a la tercera (17,71%), Rachel, de la quinta a la cuarta (11,92) y Roger, de la tercera a la quinta (9,18%). Por tanto, aunque el personaje de Roger se halla presente durante más tiempo en escena, los personajes de Peggy y Rachel se hallan visibles en la imagen durante un mayor periodo de tiempo. La dinámica de estos personajes femeninos que se hallan presentes en la escena durante un periodo de tiempo menor que los varones, pero que, no obstante, se hallan visibles en la imagen durante un período superior a ellos, se repite en los casos de Joan y Midge. La secretaria y la primera amante de Don se hallan presentes en la escena durante un 6,97% y un 6,82% respectivamente, dato inferior al que algunos personajes masculinos como Lee Garner, Jr. (12,23%), Salvatore (12,02%), Paul (9,99%), Ken (9,88%) y Harry (9,83%). Sin embargo, el dato relativo al porcentaje de tiempo en el que ellas están presentes en la imagen (6,21% para Midge y 5,39% para Joan) supera al de los varones mencionados anteriormente.

Ahora, con el fin de indagar en los datos expuestos en las tablas relativas a la presencia visual y escénica, nos ocupamos del porcentaje de visibilidad de cada personaje sobre su presencia escénica. De este modo, nos aproximamos a la relevancia visual de cada personaje en las escenas en las que participan.

	Porcentaje de visibilidad sobre presencia escénica	
	Personajes	%
1	Midge	91,06
2	Betty	88,56
3	Peggy	80,03
4	Sam	79,08
5	Hildy	78,79
6	Joan	77,33
7	Rachel	76,07
8	Don	73,07
9	Dr. Emerson	73,05
10	Camarero	67,8
11	Hollis	66,28
12	Nanette	65
13	Marge	65
14	Sally	64,81
15	Bobby	64,2
16	Greta	59,57
17	Ivy	55
18	Pete	54,67
19	Lee Garner	54,37
20	Wanda	52,87
21	Marjorie	51,61
22	Paul	44,34
23	Salvatore	41,68
24	Roger	38,51
25	Lee Garner, Jr.	36,79
26	Camarero 1	35,62
27	Ken	34,31
28	Harry	32,15
29	David	24,7
30	Camille	23,28
31	Cleo	20,4
32	Trudy (retrato)	4,49

Tabla 4: Porcentaje de visibilidad sobre presencia escénica

Los datos de la tabla resultante confirman que la relevancia visual de los personajes femeninos en las escenas en las que participan es superior a la de los personajes masculinos. Sin embargo, este predominio de los personajes femeninos no se corresponde con los datos relativos al conjunto del capítulo.

Personajes	Presencia escénica		Presencia visual	
	Duración	%	Duración	%
Masculinos	00:41:04	85,77	00:40:18	84,16
Femeninos	00:28:12	58,89	00:22:08	46,24

Tabla 5: Presencia escénica y visual por clases de hombre y mujeres

Como mostramos en la anterior tabla, la presencia escénica de los personajes masculinos supera en 26,88 puntos la de los femeninos, una predominancia masculina que

también observamos en los datos relacionados con la presencia visual, donde los varones superan en 37,92 puntos a las mujeres. Por tanto, ellas, pese a no participar tanto en la escena, cuando lo hacen, tienen mayor relevancia visual. En el cómputo total, encontramos igual número de hombres (16) que de mujeres (16), pero ellos están más presentes, por lo que dominan la escala cuantitativa. Sin embargo, la escala cualitativa nos devuelve un orden inverso, las mujeres son presentadas con mayor asiduidad en las ocasiones en las que están presentes en escena. Así pues, menos cantidad para ellas, pero al mismo tiempo más calidad. En este caso, la dialéctica de lo masculino y lo femenino podría estar devolviéndonos la de lo cuantitativo y lo cualitativo.

La presencia verbal es “la medida de tiempo de la toma de la palabra de un personaje (en un vídeo determinado)”⁴⁶⁸.

	Personajes	Presencia verbal	
		Duración	%
1	Don	00:06:57	14,53
2	Pete	00:02:33	5,36
3	Rachel	00:01:55	4,01
4	Roger	00:01:52	3,91
5	Joan	00:01:47	3,73
6	Peggy	00:01:12	2,52
7	Lee Garner	00:01:03	2,21
8	Dr. Emerson	00:01:03	2,2
9	Midge	00:00:59	2,07
10	Salvatore	00:00:58	2,02
11	Greta	00:00:55	1,91
12	Sam	00:00:22	0,8
13	Ken	00:00:22	0,8
14	Paul	00:00:17	0,6
15	Lee Garner, Jr.	00:00:16	0,56
16	Harry	00:00:11	0,41
17	Wanda	00:00:10	0,38
18	Betty	00:00:08	0,31
19	Nanette	00:00:08	0,29
20	Ivy	00:00:05	0,2
21	Marge	00:00:05	0,19
22	Marjorie	00:00:04	0,17
23	Cleo	00:00:04	0,14
24	Camarero	00:00:04	0,14
25	Camarero 1	00:00:03	0,1
26	Camille	00:00:02	0,07
27	Hildy	00:00:00:365	0,01

Tabla 6: Presencia verbal de los personajes

⁴⁶⁸ Ídem.

Don es el personaje con mayor presencia verbal (14,53%) en el piloto de *Mad Men*. En las diez primeras posiciones, le siguen Pete (5,36), Rachel (4,01), Roger (3,91), Joan (3,73), Peggy (2,52), Lee Garner (2,21), Dr. Emerson (2,2), Midge (2,07) y Salvatore (2,02). Destaca el elevado porcentaje de presencia verbal del protagonista en comparación con el resto de personajes. Y, al mismo tiempo, se confirma, de nuevo, la relevancia de los compañeros del protagonista, sus amantes y los clientes de la agencia Sterling Cooper. Aparece también en estas primeras posiciones el Dr. Emerson que, aunque no va a volver a aparecer a lo largo de la serie, sí tiene cierta relevancia en este piloto. Recordemos, además, que este personaje ha sido caracterizado como el amigo obediente de Joan, así que, de algún modo, cuando él habla, también, de alguna manera, escuchamos en sus palabras a la jefa de secretarías.

A continuación, obtenemos los porcentajes de presencia verbal sobre la presencia escénica de cada uno de los personajes.

	Porcentaje de presencia verbal sobre presencia escénica	
	Personajes	%
1	Joan	53,52
2	Dr. Emerson	52,01
3	Greta	40,64
4	Midge	30,35
5	Sam	26,14
6	Rachel	25,59
7	Camarero	23,73
8	Don	19,65
9	Lee Garner	18,07
10	Salvatore	16,81
11	Roger	16,40
12	Nanette	16,11
13	Pete	14,23
14	Marjorie	13,71
15	Betty	11,44
16	Peggy	11,39
17	Ivy	11,11
18	Wanda	10,92
19	Marge	10,56
20	Ken	8,10
21	Camarero 1	6,85
22	Paul	6,01
23	Lee Garner, Jr.	4,58
24	Harry	4,17
25	Cleo	4,02
26	Hildy	3,03
27	Camille	2,01

Tabla 7: Porcentaje de presencia verbal sobre presencia escénica

Los datos de la tabla resultante confirman que la relevancia verbal de Joan (53,51%) en las escenas en las que participa es superior a la del resto de personajes. De cerca, le sigue el Dr. Emerson (52%), quien, como hemos recordado, pareciera que hablase y actuase a las órdenes de la jefa de secretaria, quien describe al médico como “un sueño”. Joan se revela desde este

instante como un personaje que se hace oír doblemente, pues, por una parte, ocupa la primera posición en esta tabla relativa a la relevancia verbal de los personajes y, por otra, tiene justo a su lado al sumiso Dr. Emerson que, de alguna manera, también habla por ella. A continuación, en la tercera y la cuarta posición, encontramos otros dos personajes femeninos que trabajan en Sterling Cooper (Greta y Peggy), seguidas (en cuarto lugar) por Sam, quien es interrogado por Don en la primera escena y en la quinta posición está Rachel, la ejecutiva judía decidida a transformar el negocio que ha heredado de su padre. En la posición número siete aparece el camarero que en la primera escena trata de silenciar a Sam y justo a continuación es mostrado Don. Si en la tabla relativa al porcentaje de presencia verbal aparecía en primer lugar, ahora lo encontramos en el octavo. El protagonista, por tanto, está muy presente en la serie pero no es tan visible ni lo escuchamos tanto en cada una de las escenas en que aparece. Pues, tanto en la tabla relativa al porcentaje de visibilidad sobre presencia escénica, como en la que hace referencia al porcentaje de presencia verbal sobre presencia escénica, el protagonista aparece en la octava posición. En la primera de las tablas mencionadas, está situado detrás de los personajes femeninos más relevantes (Midge, Betty, Peggy, Joan, Rachel) y en la segunda, detrás de Joan, Midge y Rachel. Estos datos podrían estar relacionados también con la tendencia del personaje a estar y no estar en un lugar, disociándose de aquello que ocurre en su realidad más inmediata, así como su capacidad para observar, advirtiendo aquello que para el resto pasa desapercibido.

La posición privilegiada de Joan (en primera posición), nos devuelve su gran importancia en el ámbito laboral y podría apuntar hacia el éxito que el personaje va a adquirir en las siguientes temporadas, llegando a ser, como ya hemos señalado anteriormente, una destacada ejecutiva en el mundo de la publicidad. Su autoridad ha sido puesta de manifiesto a través de estos datos que la sitúan en el primer puesto en lo que a la relevancia verbal se refiere. El dato relativo a su relevancia verbal duplica el de otros personajes de máxima importancia como por ejemplo Don o Roger.

Personajes	Presencia escénica		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%
Masculinos	00:41:04	85,77	00:16:05	33,59
Femeninos	00:28:12	58,89	00:07:40	16,01

Tabla 8: Presencia escénica y verbal por clases de hombre y mujeres

En términos generales, tal y como es mostrado en la anterior tabla, la presencia verbal de los personajes masculinos supera en 17,58 puntos la de los femeninos. Y la presencia verbal de los varones, en relación a su presencia escénica, también supera a la de las mujeres (39,16% para ellos y 27,18% para ellas). Ellos hablan más pero ellas aprovechan mejor las ocasiones que les son dadas para hacerse oír.

31.3. Punto de vista visual

El porcentaje de planos en los que se haya presente el punto de vista visual de algún personaje (subjettivos y semisubjetivos) asciende a 54,86:

PLANOS SUBJETIVOS		PLANOS SEMISUBJETIVOS		TOTAL	
Duración	%	Duración	%	Duración	%
00:00:49	1,71	00:25:26	53,13	00:26:15	54,84

Tabla 9: Total de puntos de vista

Si comparamos los datos relativos a los personajes masculinos y a los femeninos, encontramos un dominio masculino en lo que a la presencia de los puntos de vista de los personajes.

Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos		Planos subjetivos + Planos semisubjetivos	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Masculinos	00:00:42	1,48	00:17:23	36,33	00:18:06	37,81
Femeninos	00:00:06	0,23	00:08:07	16,97	00:08:14	17,20

Tabla 10: Total puntos de vista por clases de hombres y mujeres

Como mostramos en la anterior tabla, el acceso al punto de vista de los varones supera en 20,61 puntos al de las mujeres.

Recordemos ahora las definiciones de plano subjetivo y semisubjetivo (primario y secundario). Reconocemos como plano subjetivo, “todo plano en el que el espectador perciba que la cámara se encuentra en el mismo lugar que una instancia de visión y cuyo campo visual ofrezca lo que en ese momento esa instancia de visión ve”⁴⁶⁹. “Definimos el plano semisubjetivo como aquel que, sin ser subjetivo, presenta en sus rasgos mayores el contenido visual de lo que en un momento dado mira un determinado personaje y desde una angulación próxima a su mirada”⁴⁷⁰. Si en una escena se activan “dos puntos de vista visuales de dos o más personajes”, reconoceremos a ambos puntos de vista como semisubjetivos primarios si son equilibrados, concediéndoles “la misma relevancia a cada uno de ellos”⁴⁷¹. Por el contrario, en una situación de desigualdad en la que “lo mostrado corresponde más a la mirada de uno de los personajes que a la de otro (ya sea por angulación, escala, etc.), tal plano será considerado plano semisubjetivo primario del primer personaje y plano semisubjetivo secundario del segundo personaje”⁴⁷². En una escena filmada siguiendo la dinámica plano/contraplano, “se considerará primario el primer plano de cada serie que sea introducido por *raccord* de mirada (ya sea *a priori* o *a posteriori*)”⁴⁷³. A continuación, siempre que se mantengan tanto la dinámica de plano/contraplano, como los *raccords* de mirada, “se considerarán primarios los planos de la serie que contenga una mayor focalización y secundarios los de la otra serie”⁴⁷⁴. “Cuando ambas series presenten una focalización equivalente, todos sus miembros serán considerados secundarios”⁴⁷⁵.

⁴⁶⁹ Ídem. Creadas y actualizadas por Jesús González Requena, el director del grupo ATAD, estas definiciones relativas al punto de vista se pueden encontrar de forma ampliada en su página web: <http://gonzalezrequena.com/el-punto-de-vista-en-el-texto-audiovisual/> [Fecha de consulta: 12/04/2017].

⁴⁷⁰ Ídem.

⁴⁷¹ Ídem.

⁴⁷² Ídem.

⁴⁷³ Ídem.

⁴⁷⁴ Ídem.

⁴⁷⁵ Ídem.

Personajes		Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
		Duración	%	Duración	%	Duración	%
1	Don	00:00:35	1,25	00:06:35	13,76	00:02:11	4,56
2	Pete	00:00:06	0,23	00:02:21	4,93	00:00:47	1,65
3	Peggy	00:00:05	0,19	00:02:13	4,66	00:00:32	1,14
4	Greta	00:00:01	0,04	00:00:57	2		
5	Rachel			00:02:18	4,82	00:00:31	1,08
6	Lee Garner			00:02:01	4,24	00:00:33	1,18
7	Roger			00:01:25	2,98	00:00:27	0,96
8	Joan			00:00:39	1,36	00:00:09	0,35
9	Ken			00:00:35	1,23	00:00:07	0,27
10	Sam			00:00:31	1,09	00:00:02	0,07
11	Midge			00:00:30	1,07		
12	Lee Garner, Jr.			00:00:30	1,07	00:01:04	2,26
13	Dr. Emerson			00:00:21	0,75		
14	Salvatore			00:00:19	0,67	00:00:01	0,06
15	Wanda			00:00:12	0,44		
16	Paul			00:00:11	0,41	00:00:16	0,57
17	Harry			00:00:10	0,36	00:00:17	0,6
18	Betty			00:00:09	0,34		
19	Nanette			00:00:07	0,25		
20	Marjorie			00:00:05	0,18		
21	Camarero			00:00:03	0,11	00:00:03	0,11
22	Hildy			00:00:00:500	0,02		
23	David			00:00:00:168	0,01		
24	Marge					00:00:03	0,13
25	Camille					00:00:00:708	0,02

Tabla 11: Planos subjetivos y semisubjetivos primarios y secundarios

Los planos subjetivos, que muestran al espectador de manera sutil importantes rasgos acerca de la caracterización de los personajes, suponen un 1,71% del capítulo. Cuando el espectador accede al punto de vista de Don, también lo hace a sus crisis creativas, a su capacidad para observar y advertir aquello que a los demás se les escapa y a la ambigüedad de sus actos (¿son verdad o son mentira?). Al acceder a la mirada de Pete, el espectador percibe su fijación en Don, que es la otra cara de su deseo de arrebatarle su puesto de trabajo, su éxito. Este hecho implica también la puesta en escena de un sentimiento de envidia hacia el jefe. En el caso de Peggy, el espectador accede a su mirada en el instante en que se pone en escena la tendencia de su *yo* a disociarse. La mirada de Greta, y con ella también la del espectador, advierte un rasgo central del personaje protagonista, del contexto publicitario y también de la serie en general. Al mismo tiempo que ella observa cómo Don deja caer el informe que trae pruebas de lo real –las enfermedades que puede ocasionar el humo del tabaco–, se pone en escena la predominancia de la economía de lo imaginario en la vida de Don, en la agencia de publicidad Sterling Cooper y en la serie en su conjunto. En el registro de lo imaginario, lo real es percibido como insoportable, por eso es dejado caer. Además, la actitud de Greta, cuya mirada nos devuelve su consciencia sobre lo que se está poniendo en escena, demuestra que ella no está, a diferencia de muchos de los personajes que trabajan en Sterling Cooper, sumergida en el registro de lo imaginario. Estamos, por tanto, ante instantes clave para el devenir de este relato.

Los planos semisubjetivos primarios suponen un 44,92% del piloto y, por último, los semisubjetivos secundarios, un 8,21%. El elevado porcentaje de presencia de los puntos de vista visuales de los distintos personajes, especialmente del protagonista, confirma que no estamos ante un texto clásico, donde “solo en escasas ocasiones, siempre puntuales y estrictamente funcionales, coincide la cámara con las miradas de los personajes”⁴⁷⁶. El dato relativo al punto de vista subjetivo del protagonista (1,25%) podría indicarnos que estamos ante un texto manierista, en el que el espectador accede ocasionalmente a las miradas del personaje principal. Los planos subjetivos del protagonista han sido analizados cualitativamente y, como ya hemos explicado, bien pueden relacionarse con ciertos rasgos propios de la caracterización del ambiguo héroe manierista. Sin embargo, debido al mayor uso de los planos semisubjetivos primarios (13,76%) y secundarios (4,56%), el resultado de la suma de los planos subjetivos del protagonista revela un dato muy superior (19,57%). Por tanto, considerando estos datos en su conjunto, cabe señalar que hay una considerable abundancia de planos de punto de vista, lo cual es representativo tanto del modo de representación manierista, como del postclásico. Así, el uso de los planos semisubjetivos primarios y secundarios resulta considerablemente más habitual que el de los planos subjetivos, y afecta a un mayor número de personajes –el espectador accede al punto de vista subjetivo de 4 personajes, al punto de vista semisubjetivo primario de 23 y al semisubjetivo secundario de 16.

A modo de recapitulación, podemos afirmar que en este piloto detectamos tanto rasgos del modo de representación manierista, como del postclásico. El piloto de *Mad Men* está ambientado en 1960, época en la que se filmaron películas emblemáticas del modo de representación manierista. Por tanto, la presencia de rasgos manieristas en la planificación formal del capítulo está en concordancia con el estilo dominante del período en el que se sitúa el relato y podría responder a la intención del creador de la serie, Matthew Weiner, y el director del piloto, Alan Taylor, de recrear la época. No obstante, la producción de la serie –estrenada en 2007– se sitúa en la era postclásica, por lo que también resulta congruente que aparezcan rasgos propios del modo de representación postclásico, caracterizado por provocar una gran identificación del espectador con los personajes y por la ausencia de la posición tercera de la cámara.

⁴⁷⁶ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, op. cit., p. 575. En lo esencial, la cámara se aparta de las miradas de los personajes en el film clásico, separándose del eje de acción, “para constituir un eje perpendicular a él que lo atraviesa y segmenta desde su posición tercera”.

TERCERA PARTE: CONCLUSIONES

32. La articulación de escrituras manieristas, europeas y postclásicas

Como hemos observado en el análisis realizado de la serie *Mad Men*, estamos ante un texto audiovisual que reconocemos inicialmente como manierista pero que, conforme avanza la trama, realiza un viraje hacia otros modos de representación como el europeo de autor y el postclásico, combinando las características de distintas tradiciones cinematográficas en una serie que, como comprobaremos a lo largo de estas conclusiones, es eminentemente posmoderna.

En primer lugar, la serie participa del modo de representación manierista. Uno de los principales datos que ratifican esta adhesión –que se nos descubre como parcial– se refiere a la gestión de la mirada de Don, concretamente al escaso porcentaje de tiempo del piloto en el que el espectador accede al punto de vista del protagonista (1,25%). Por tanto, pareciera que estuviésemos ante las miradas del héroe manierista, a las que el espectador accede ocasionalmente. Un dato que emerge a modo de hipótesis a través del análisis cuantitativo y que se observa claramente en el análisis cualitativo de los planos a través de los que accedemos a la mirada de Don:



Se trata de instantes que versan acerca de la angustia de un personaje cuyas crisis creativas y vitales se suceden constantemente.



Miradas que interrogan y muestran la doble cara de un personaje caracterizado por su ambigüedad.



Accedemos a su punto de vista y, al mismo tiempo, nos vemos atrapados en los pliegues de la representación, que nos engañan a la vez que suscitan la duda sobre su identidad y la verdad o la mentira de sus actos.



En un segundo visionado, las dudas, ambigüedades e incertezas pueden devolver al espectador, en forma de metáfora, ciertas verdades sobre Don, que está habitado por un instinto de muerte desatado, como la mosca que se acerca a la luz fluorescente de su despacho. Conforme nos acercamos hacia el final de la primera temporada descubrimos que este instinto de muerte es más que eso, pues el muerto al que arrebató su identidad habita de alguna manera en él. Esta característica notable del protagonista recorre la serie y es suscitada a través de distintos detalles de la puesta en escena:



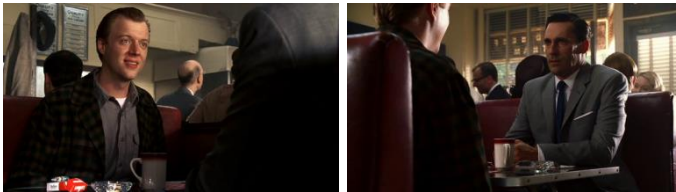
Desde el primer plano de la cabecera, el personaje se nos descubre como oscuro, denso y, por tanto, difícil de penetrar.



A menudo, está rodeado de cenizas –uno de los símbolos de la muerte– y humo, –elemento que connota el muerto que le habita, también relacionado con su vacío interior.



Se trata de un humo mórbido, pues conocemos las enfermedades que ocasiona, y, en extremo, provoca la muerte.



Mostrados de forma reiterativa, los distintos percheros, de los que cuelgan gabardinas y sombreros representan también ese vacío interior del protagonista. El muerto que le habita pareciera que estuviese, en ocasiones, presente en la puesta en escena.



En las reuniones hay, incluso, una silla preparada para él. Así, quizá, se enaltece su figura ausente.



Además, cuando el protagonista no está, la cámara adopta, en ocasiones, el punto de vista de un personaje ausente sentado en su escritorio. Estamos, de nuevo, ante la intrigante presencia del fantasma de Don.



Un fantasma que emerge a través del pálido rostro del protagonista, tal y como es mostrado en la imagen del retrato de familia al que detenidamente mira Betty.

Pero no terminan aquí los rasgos manieristas que recorren esta primera temporada de la serie, ya que, desde el primer instante, estamos ante un personaje protagonista que fundamentalmente mira, tal y como hicieron otros personajes en los que bien explícitamente se inspira (pensemos por ejemplo en Roger Thornhill, protagonista del film *Con la muerte en los talones*, o Scottie, personaje principal de *Vértigo*).



Por último, destaquemos otro de los rasgos notables que, desde la primera escena del piloto, sitúan a *Mad Men* en la estela del manierismo cinematográfico: el hecho de que entre el espectador y el protagonista se interpongan ciertos obstáculos que nos impiden contemplar con claridad al opaco héroe manierista.



Los obstáculos de la serie adquieren distintas formas, como detalles art déco y barrotes de una balaustrada.

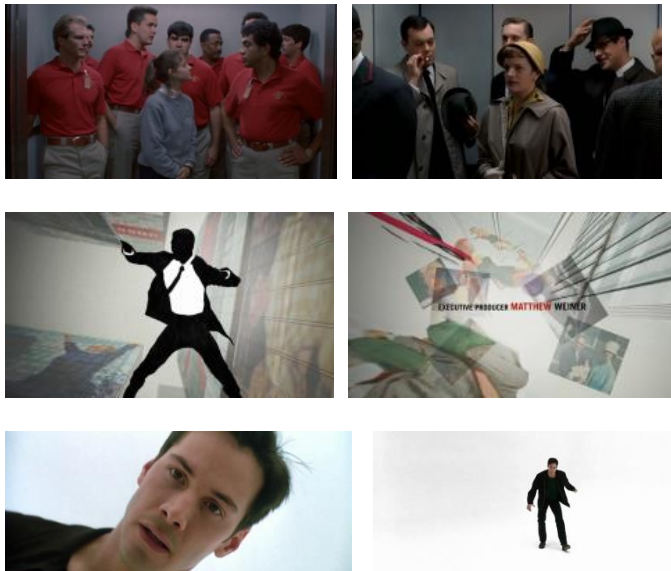
En segundo lugar, la labilidad del personaje y su frágil y caduco deseo, manifiestos en las efímeras relaciones con sus amantes, recuerdan a algunos films del cine europeo, entre los que destacan *El Eclipse* de Antonioni, una película cuyo motivo principal es la insatisfacción de

la mujer⁴⁷⁷. En ambos textos audiovisuales nos encontramos ante la ausencia de héroe capaz de hacerse cargo del deseo de la mujer.



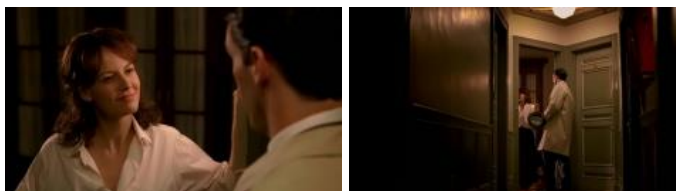
Y, en este sentido, la desazón que habita los films de Antonioni se acerca a la que inunda el universo de algunos de los personajes que recorren *Mad Men*.

En tercer lugar, el hecho de que la serie participe tanto del modo de representación manierista, como del cine europeo de autor, la sitúa en la estela postclásica. Además, cabe recordar que en este texto audiovisual encontramos referencias intertextuales a films postclásicos como *El silencio de los corderos* o *Mátrix*.



33. El héroe manierista, el deseo femenino y la publicidad

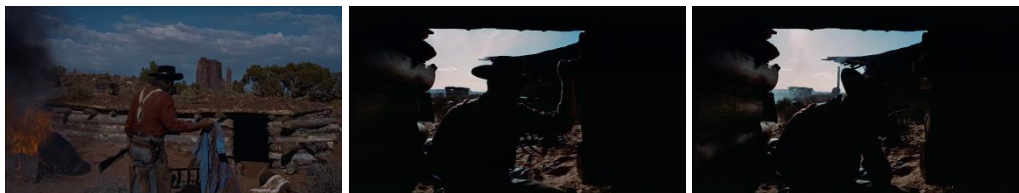
La posición perversa del protagonista, Don Draper, es suscitada a lo largo de la serie.



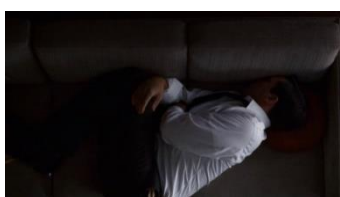
Apuntemos, en primer lugar, que su yo se disocia, escapando parcialmente a otra realidad, ante el encuentro con lo real. Esta característica fundamental de Don es diametralmente opuesta a la

⁴⁷⁷ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “La mujer y su deseo. El eclipse”, óp. cit.

posición del héroe clásico, que se enfrenta cara a cara a lo real. John Ford nos ofreció una magistral forma gráfica de mostrar este hecho en su film *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956), concretamente en el instante en el que el protagonista, Ethan, contempla en el interior de una oscura estancia el cuerpo asesinado de Martha, su objeto de deseo:



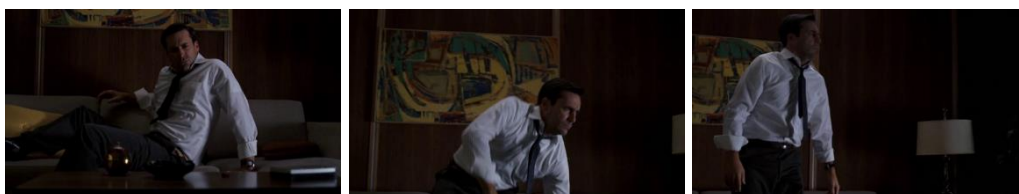
La posición de Don es opuesta al acceso al goce, que implica necesariamente el contacto con lo real del otro, y que reclama la mujer.



Lejos de afrontar lo real, el protagonista de *Mad Men* está inmerso en el registro de lo imaginario. Busca constantemente alucinar la Imago Primordial con la que fundirse. La busca a través de las constelaciones imaginarias que suscitan sus amantes. Si ellas le miran, él es, pero si ellas no le miran, él está desenfocado, pues el protagonista se nos descubre como un personaje carente de fundamento interno, una imagen especular que necesita de la mirada deseante del otro.



En ausencia de las imagos-amantes, el protagonista consigue retraerse a estadios primitivos de la evolución del ser, a través de la ingesta de whisky, bebida que le acompaña en su día a día.



Don está, por tanto, sumido en la dialéctica del Todo o Nada, propia del registro imaginario. Por ello, cuando lo Real alcanza a sus imagos-amantes, ellas pasan de ser Todo a ser Nada.



Ellas, entonces, aguardan la llegada de un goce que nunca llega y se ven necesariamente confrontadas a la experiencia del vacío. Una experiencia que recorre la serie y que sutilmente se pone en escena a través de la introducción de planos vacíos, huecos e incluso ceniceros vacíos.



Ante el horizonte del contacto con lo real, el entorno del personaje principal se desvanece.



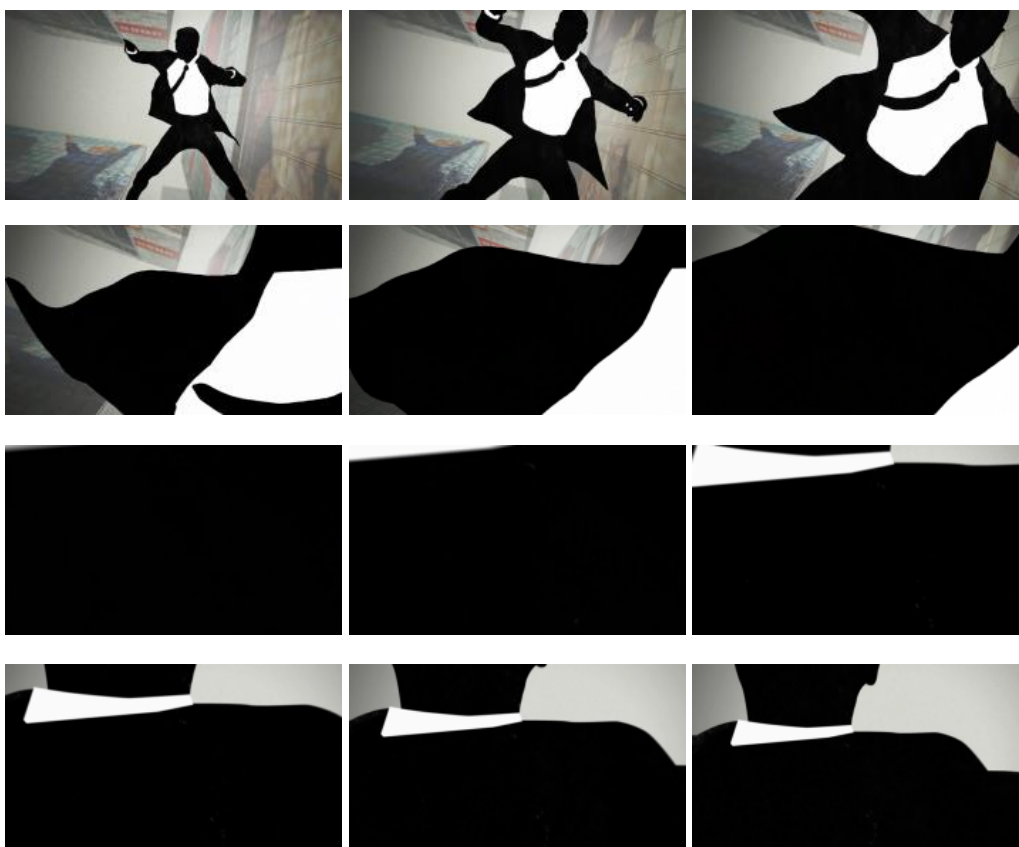
Por ello, la cabecera da buena muestra de la pesadilla recurrente del protagonista, en la que domina una realidad sin densidad. Lo que rodea a la figura que representa a Don cae, pues este universo imaginario carente de bases sólidas no consigue sostenerse. El protagonista transita la atmósfera lechosa que representa el vacío, encontrándose con distintas imágenes femeninas de anuncio. Es decir, con las imagos presentes en la estrategia seductora de la publicidad.



Este protagonista perverso, que está inmerso en el registro de lo imaginario, en la dialéctica del Todo o Nada, busca incesantemente el objeto prohibido, es decir, la prolongación de la fusión especular con la Imago. No posee pilares que lo sujeten como sujeto, por lo que su vivencia transcurre en el límite vertiginoso que precede al abismo. Está acostumbrado a vivir ahí, en ese extremo –sin llegar nunca a abismarse por completo, a romperse. Por ello, tiene la visión del que vuela alto y también del que está a punto de caer.



Estamos ante un personaje que habitualmente está a punto de caer, pero que en el límite consigue seducir a quien se encuentra frente a él, sorteando lo que parecía un inevitable choque contra el suelo.



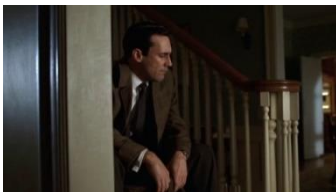
Ahí está su experiencia, en ese vértigo que precede a la caída, en ese instante en el que adivina el deseo del otro.



Una experiencia que resulta especialmente relevante para realizar su trabajo como publicista, puesto que la estrategia seductora de la publicidad en la que domina el registro de lo imaginario, consiste esencialmente en seducir, capturando a aquél que está en la posición de seducido en las redes del deseo primario. En este sentido, el maletín que aparece en la cabecera y que representa la profesión de publicista del protagonista, es el único elemento del entorno que consigue sujetarse en esa atmósfera frágil e imaginaria.



Así, la otra cara del éxito de Don como publicista es la caída inevitable de su vida personal, donde antes o después todas sus mujeres le abandonan.



El protagonista transita con éxito el universo publicitario. Su ser seductor y las constelaciones imaginarias que suscita son las mismas con las que la estrategia seductora de la publicidad atrapa a sus receptores situados en la posición del seducido. Una estrategia que está ligada a “la cualidad radical de la experiencia visual humana: aquella a través de la cual tiene lugar la constitución primitiva del sujeto en lo imaginario, a través de la identificación primaria”⁴⁷⁸. Estamos, por tanto, ante un protagonista que personifica, por su pregnancia, el registro imaginario de las imágenes tan propio de la publicidad contemporánea y del discurso televisivo dominante.

En el registro de lo imaginario sólo hay cabida para la relación dual, por lo que el tercero está completamente fuera de lugar. Esta relación dual está destinada a la repetición constante y, finalmente, a su desaparición, pues, aunque lo Real puede ser tapado, antes o después va a terminar por emerger (sus zarpazos alcanzan a todos). El universo imaginario tiene, entonces, una tendencia a enroscarse sobre sí mismo, encontrando en la espiral manierista una forma gráfica de representación.

⁴⁷⁸ Cf. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, p. 1988, p. 19.



Tanto la música de *Mad Men* como la muestra de otros elementos (como por ejemplo ventiladores que giran incesantemente), participan de esta economía de la repetición, fundamental para comprender la estructura en espejo que rige en este universo. En este sentido, los continuos reencuadres presentes en la puesta en escena suponen también una representación gráfica de este universo especular en el que los personajes pareciesen encallados.



34. Las dialécticas de la diferencia sexual devienen difíciles

El universo imaginario domina en la agencia Sterling Cooper y las posiciones perversas son, por ello, idóneas para sobrevivir a este lugar. Tanto Joan como Peggy, que acompañan al protagonista durante gran parte de la serie, se acomodan en ese registro imaginario destinado a la repetición sin fin. Joan ha hecho gala de su posición perversa en distintas ocasiones, evidenciando bien a las claras cuál es su lugar.



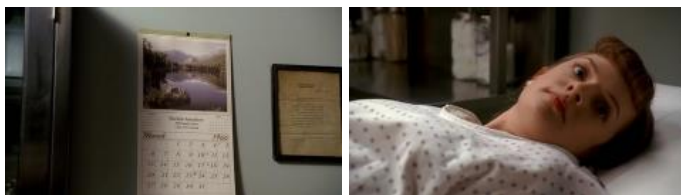
Joan: He may act like he wants a secretary, but most of the time, they're looking for something between a mother and a waitress. And the rest of the time, well...

Joan: Podría actuar como si quisiera una secretaria, pero la mayoría del tiempo buscan a alguien que esté entre una madre y una camarera. Y el resto del tiempo, bueno...

La posición de madre y amante que combina la jefa de secretarias nos habla también de un deseo incestuoso que recorre el texto y del que Joan, lejos de avergonzarse, hace bandera.

El caso de Peggy es muy similar al de Don, pues el yo de la redactora también tiende a escindirse ante el encuentro con lo real.

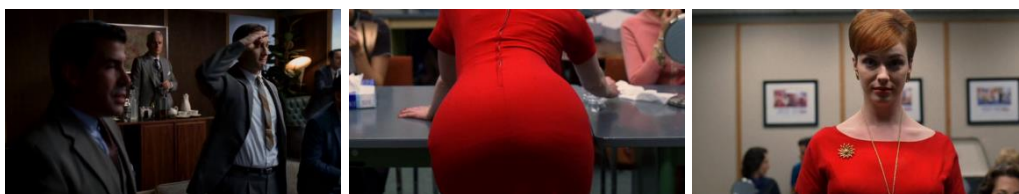




Su posición externa, disociada de la realidad, la hace especialmente capaz para percibir lo que para otros puede pasar desapercibido, llegando a crear, entonces, eslóganes y anuncios capaces de atrapar a los receptores en el universo imaginario publicitario. Su talento está en el manejo del plano discursivo.



En contraste, Joan destaca por su exuberante cuerpo y su especial capacidad para atraer las miradas, situándose en la posición del objeto de deseo.



Estamos ante dos cualidades, dos talentos que caracterizan a Don: el dominio del ámbito discursivo y el de la seducción. Por ello, es percibido como un genio en el mundo de la publicidad. Porque estas capacidades, combinadas con su singular manera de transitar la realidad, manteniéndose al borde del abismo, le convierten en el mejor creador de eslóganes, además de en un fascinante vendedor capaz de convencer al cliente de que acaba de encontrar la clave para que triunfe en su parcela de negocio. Entre el personaje de Don y los personajes femeninos de Peggy y Joan hay dialéctica, pero no precisamente la de la diferencia sexual, pues en la dialéctica de lo imaginario no hay lugar para reconocer esta diferencia. En esta etapa, propia del narcisismo primario, la diferencia sexual (la oposición masculino/femenino) no juega papel alguno.



Joan: I've always wondered why he's ignored me. Probably because he's so good-looking he can go out outside the office for whatever he wants. Most of these fellas can't.
Peggy: He seemed different to me.

Joan: Siempre me he preguntado por qué me ha ignorado. Probablemente porque es tan guapo que puede salir de la oficina a por lo que quiera. La mayoría de estos tipos no pueden.
Peggy: A mí me parecía diferente.

Las quejas de Joan y Peggy, por tanto, tienen que ver con una ausencia de posesión del protagonista, que comparece como objeto de deseo central, lo que provoca la magnificación del objeto deseado. Se trata de la misma estructura que rige la estrategia seductora de la publicidad –donde un modelo se ofrece como objeto de deseo sin llegar nunca a ser poseído–, por lo que la seducción amorosa y la publicitaria se confunden.

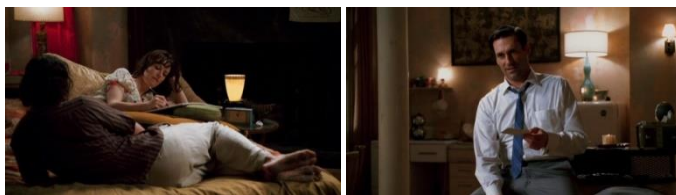
Los casos de Betty (la esposa de Don) y Midge y Rachel (sus amantes) son bien distintos, aunque guardan ciertas similitudes. Los espejos que están presentes entre estos tres personajes femeninos nos devuelven la imagen de tres mujeres preocupadas por sus *seguridades aparentes*, una expresión empleada por un paciente esquizofrénico de Gregory Bateson para describir a su madre⁴⁷⁹. Si bien, el sentido de estas seguridades no coincide completamente en los distintos casos que vamos a describir. Las seguridades aparentes de los personajes femeninos nos remiten a las normas no escritas que se ponen en práctica en sus respectivas realidades, por lo que estamos ante la puesta en escena de las exigencias de la realidad que dominan en la neurosis. Por tanto, nos encontramos ante tres personajes femeninos sumergidos en sus respectivas posiciones neuróticas.

Las seguridades aparentes de Midge se relacionan fundamentalmente con su necesidad de mostrarse al mundo (a su entorno) como una mujer moderna que no necesita comprometerse con hombre alguno, pues rechaza las cadenas amorosas y disfruta de las relaciones libres.



Midge: You're lucky I'm still up working and I'm alone.
Midge: Tienes suerte. Aún estoy trabajando y estoy sola.

Su amante Roy verbaliza estas seguridades a través de una máscara ideológica: “El amor es burgués”.



Don: You two. You're in love [...] Every day I make pictures where people appear to be in love. I know what it looks like.
Don: Vosotros dos. Estáis enamorados [...] Todos los días hago fotos en las que la gente simula estar enamorada. Sé cómo reconocerlo.

⁴⁷⁹ Cf. BATESON, Gregory, *Doble vínculo y esquizofrenia (El síndrome y sus factores patogénicos interpersonales)*, óp. cit., p. 11.



Midge: That's ridiculous.
 Roy: Love is bourgeois.
 Don: You're breaking my heart.

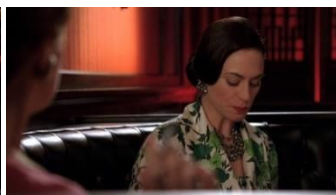
Midge: Eso es ridículo.
 Roy: El amor es burgués.
 Don: Estás rompiendo mi corazón.

En ciertos momentos de debilidad, sin embargo, ella reconoce que laten ciertas emociones en su interior, que le provocan, a su vez, cierta incomodidad. Se aleja, así, aunque sea de manera momentánea, del pánico a las emociones que reina en su relación con Don. Aquí encontramos otra similitud de la serie con el cine europeo, más concretamente, con la relación entre los protagonistas del film *Al final de la escapada* de Godard. La prueba del enmascaramiento ideológico que parece dominar la vida de Midge se pone en escena cuando finalmente la joven bohemia rechaza la invitación de Don a París, un viaje a la ciudad del amor que podría adquirir ciertos tintes de romanticismo, manteniéndose a sí misma en su lugar de confort.



El protagonista, irremediabilmente inmerso en la posición del bebé que necesita su medicina (ese alimento materno que bien puede tener forma de biberón, de vaso de whisky o de piropo para alimentar su ego), necesita escapar, proseguir con su búsqueda del objeto prohibido.

En el caso de Rachel, sus seguridades aparentes se ponen en evidencia durante la conversación con su hermana, cuando insinúa que entre ella y Don podría existir una relación amorosa.



Barbara: Are you seeing that goy⁴⁸⁰?
 Rachel: A little bit.
 Barbara: Well, I told you I wouldn't let that stop me.

Barbara: ¿Estás viendo a ese hombre que no es judío?
 Rachel: Un poco.
 Barbara: Bien, ya te dije que a mí eso no me pararía.

⁴⁸⁰ "Goy" es un término que nombra a cualquier hombre que no sea judío.



Rachel: What if he were married?
 Barbara: My goodness. Jesus.
 Rachel: Nothin's happened.
 Barbara: Good.

Rachel: ¿Y si estuviera casado?
 Barbara: Dios mío. Jesús.
 Rachel: No ha pasado nada.
 Barbara: Bueno.

En su entorno, en la realidad en la que está inmersa, la idea de tener un *affaire* con un hombre casado pareciera estar fuera de todo lo previsible, quizá porque una cierta moral religiosa sostiene y atraviesa la caracterización de esta ejecutiva judía. Rachel engaña a su hermana y, de paso, se engaña sí misma, pensando que podría darse una relación a largo plazo con el personaje protagonista. Por ello, su decepción es mayúscula cuando descubre que el deseo del protagonista no está precisamente en ella, sino en la idea de escapar a cualquier lugar.



Rachel: You don't want to run away with me. You just want to run away. You're a coward.
 Rachel: No quieres irte conmigo. Tan sólo quieres irte. Eres un cobarde.

Don salta de una mujer a otra buscando incesantemente a la mujer prohibida, esa imago, habríamos de decir, que no existe más que en el registro de lo imaginario, conformando, finalmente, una estructura circular y sin límites que desconoce el fin.

El caso de Betty, que lidera al abanico de personajes femeninos caracterizados por una posición neurótica, es especialmente evidente. Sus síntomas, el enmascaramiento de su deseo de hacer el amor y sus constantes demandas nos devuelven la imagen de mujer insatisfecha.



Betty: You should clean the gutters.
 Don: This weekend.

Betty: Deberías limpiar las canaletas.
 Don: Este fin de semana.



Don: Honey, it's hot and I have to read this book about the desert.
Don: Cariño, hace calor y tengo que leer este libro sobre el desierto.



Betty: We should get an air conditioner up here.
Don: We'll see.

Betty: Deberíamos poner aire acondicionado aquí arriba.
Don: Veremos.

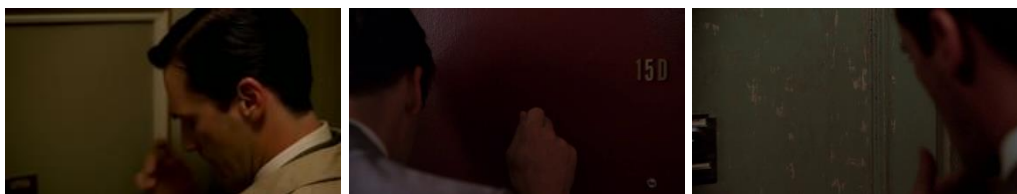
En última instancia, como ocurre en los casos de Midge y Rachel, la insatisfacción de Betty se debe a una posesión insuficiente del objeto de deseo central, que es Don. Esta posesión insuficiente del objeto de deseo también tiene como consecuencia la magnificación del deseo de ellas hacia él. Su posición, igual que en el resto de casos, vira hacia la de una figura maternal, que cuida del protagonista.



Por ello, al fondo del deseo puesto en juego entre Don y sus mujeres late un cierto perfil incestuoso en las relaciones de la serie. Si él está en la posición del niño, ellas han de estar necesariamente en la de la madre y, de este modo, las dialécticas de la diferencia sexual devienen muy difíciles.

35. Un trasfondo incestuoso y, en el límite, psicótico

El perfil incestuoso de Don también se relaciona con la fijación del cineasta en las puertas que ha de atravesar cuando visita a sus amantes. Vías de acceso que son filmadas reiteradamente y siempre de un modo muy similar.



Las puertas representan la ley y su atravesamiento supone una transgresión. Son una barrera que se interpone entre Don y sus amantes, pues cuando están cerradas impiden su paso hacia el lugar donde el protagonista trata de fusionarse con su Imago Primordial (las casas de las imago-amantes). Por tanto, atravesar las puertas supone una doble trasgresión. En primer lugar, permite a Don mantener relaciones infieles (el hecho de que el protagonista esté casado y tenga que respetar la norma básica de fidelidad en el matrimonio es el primer aspecto puesto en juego aquí). En segundo lugar, le permite el encuentro con el objeto prohibido, es decir, con la Imago, con las constelaciones imaginarias de la madre. Su nostalgia, su anhelo de lo que no fue, de una

madre que jamás tuvo, se nos descubre finalmente como la otra cara de su búsqueda incesante de las constelaciones imaginarias de una figura maternal.



Inmerso en esta búsqueda, él está y, al mismo tiempo, no está en los distintos escenarios que transita. Por ejemplo, su cuerpo está en su despacho pero, al mismo tiempo, su mente está en otra realidad, quizá porque continúa por su cuenta la búsqueda de esas imagos maternas.



Roger: I wanted to make sure you were here.
Don: In body. Give me about a half hour for the rest of it.

Roger: Quería estar seguro de que estabas aquí.
Don: En cuerpo. Dame una media hora para el resto.

Su alteración de la percepción es puesta en escena a través de planos en los que la cabeza del protagonista queda fuera de plano.



Don percibe su mente y su cuerpo separados, como si él mismo, en ocasiones, se pusiera en la posición de espectador de su propia experiencia.



Este trastorno disociativo se relaciona también con la identidad que arrebató a su teniente cuando combatía en la guerra de Corea. ¿El protagonista es Don o es Dick?



Pete: It has come to my attention, completely by accident that Donald Draper here is not who he says he is. His real name is Dick Whitman, but Dick Whitman died in Korea ten years ago.

Pete: He podido saber, completamente por accidente, que Donald Draper no es quien dice ser. Su nombre real es Dick Whitman, pero Dick Whitman murió en Corea hace diez años.

¿Es un fraude o es un genio?



Este trastorno de despersonalización incluye también una sensación de automatismo, de alienación.



Al mismo tiempo, de forma amenazante, se dibuja un trans fondo psicótico que es representado en la cabecera a través de una luz blanquecina.



Se trata de un fondo de locura que atrae, seduce.

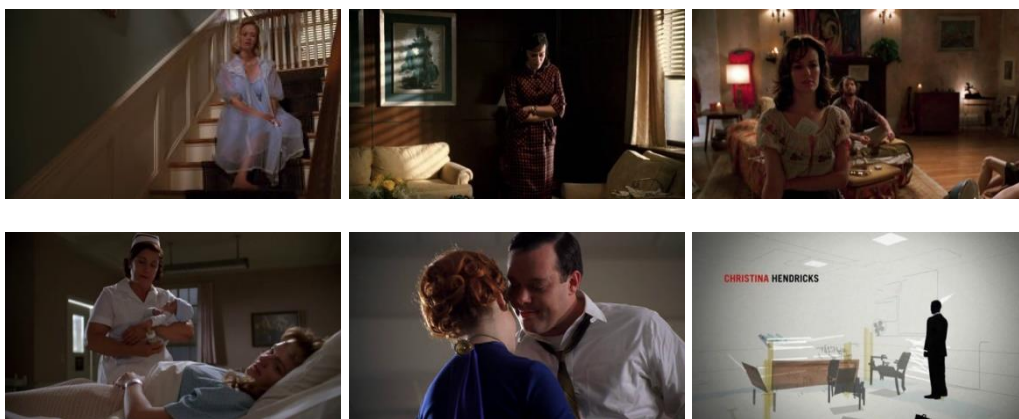


Porque una de las consecuencias del reinado de la identificación imaginaria es la construcción de un vínculo reconfortante, umbilical, materno entre el enunciador y el enunciatario (convertidos en seductor y seducido). Una relación que pone en escena un “juego insistente y

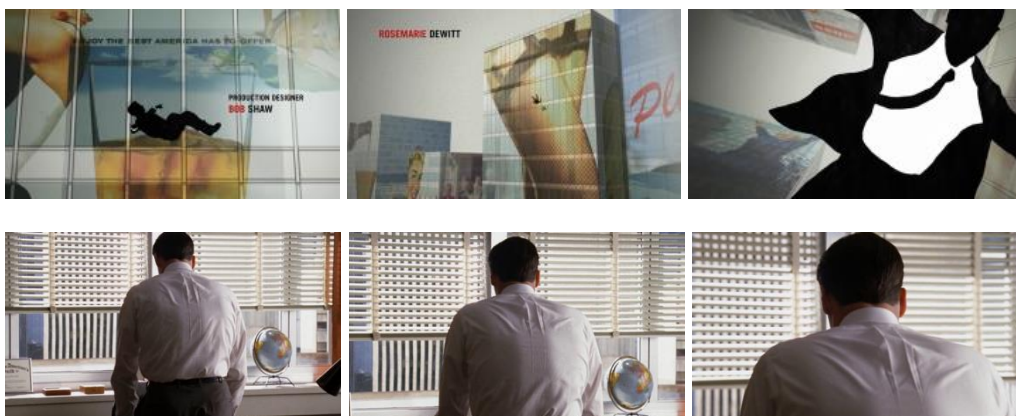
sin salida entre un cuerpo incitante –exhibicionista– y una mirada complacida y devoradora –voyeurista”⁴⁸¹ que bien recuerda al tipo de relaciones que Don establece con sus amantes.



Nada circula entre el enunciador y el enunciatario porque no hay intercambio simbólico. Así, todo conduce en *Mad Men* a un vacío de sentido, de identidad.



Y la figura negra que representa a Don en la cabecera se aproxima todavía más a la neblina lechosa. Inmerso en esta experiencia, siente el vértigo propio de quien se aproxima al vacío.



En esa tensión se localiza un fondo inmanejable...

⁴⁸¹ *Ibíd.*, p. 133.



.... que es suscitado como telón de fondo –el propio nombre de la serie nos remite a un contexto de locura...



... que Don logra eludir.

En este entorno, la figura del padre se descubre como un espejismo.



Don: Oh, my goodness.
Don: ¡Dios mío!



Don: Hello.
Don: Hola.

Esta ausencia patente de la figura paterna es una más de las pruebas que constatan la “crisis radical” de valores que recorre *Mad Men* –una crisis que también caracteriza nuestra contemporaneidad posmoderna⁴⁸². Y una de sus consecuencias directas es la ausencia de relatos simbólicos, conclusivos, mitológicos y que puedan ser vividos como verdaderos.



En su lugar, encontramos espejo, seducción y fetiches con los que tapar el vacío.

⁴⁸² Ídem.



Don: What size Cadillac do you take?
 Don: ¿Qué tamaño de Cadillac escoges?

La familia patriarcal, la privacidad, el espacio sagrado del hogar y la intimidad están inmersos en una crisis y una de sus manifestaciones es la fractura de las redes de la comunicación⁴⁸³ familiar.



⁴⁸³ Ibíd., p. 154.

REFERENCIAS

Bibliografía

BATAILLE, Georges, *El erotismo* [Traducción de Antoni Vicens], Barcelona, Tusquets editores, [1957] 1979.

BATESON, Gregory, *Doble vínculo y esquizofrenia (El síndrome y sus factores patogénicos interpersonales)* [Traducción del original inglés del libro *Steps to an Ecology of Mind* por Ramón Alcalde], Buenos Aires-México, Ediciones Carlos Lohlé, [1972] 1977.

BENET, Stephen Vincent, *Historia sucinta de los Estados Unidos* (traducción de León Miras), Madrid, Espasa-Calpe, [1944] 1965.

BIGSBY, Christopher, *Viewing America. Twenty-First-Century Television Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

BORT GUAL, Iván, “*Mad Men*: el hombre que cae. El *opening* de las series de televisión como epítome de sus características y de contenido. Aproximación a un caso de estudio paradigmático”, en www.aeictarragona.org, 2016. Enlace http://www.aeic2012tarragona.org/comunicacions_cd/ok/375.pdf [Fecha de consulta: 07/01/2016].

BROWN, Helen Gurley, *Sex and the Single Girl*, Nueva Jersey, Barricade, [1962] 2003.

CABEZUELO LORENZO, Francisco, GONZÁLEZ OÑATE, Cristina y FANJUL PEYRÓ, Carlos, “Los paisajes del sueño americano: escenografía de *Mad Men*”, en *Revista de Comunicación de la SEECI*, nº 32, 2013.

CARRIÓN, Jorge, *Teleshakespeare*, Madrid, Errata Naturae, 2011.

CARVETH, Rod y SOUTH, James B. (editores), *Mad Men and Philosophy. Nothing is as It Seems*, Nueva Jersey, John Wiley & Sons, 2010.

CASANOVA VARELA, Basilio, *Leyendo a Hitchcock. Análisis textual de North by Northwest*, Madrid, Castilla Ediciones, 2007.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción, “Enmarcando *Mad Men*: elogio del contexto televisivo”, en VV.AA., *Guía de Mad Men. Reyes de la Avenida Madison*, Madrid, Capitán Swing, 2010.

_____. *La cultura de las series*, Barcelona, Laertes, 2016.

CHAUVIN, Jean-Sébastien y TESSÉ, Jean-Philippe, “Matthew Weiner. La identidad americana”, en *Cahiers du Cinema España*, nº 47, Julio-Agosto, 2011.

CHEEVER, John, *Bullet Park* (traducción de Juan Forn), Buenos Aires, Emecé, [1969] 2006.

CHELLAS, Semi, “Matthew Weiner, The Art of Screenwriting”, en www.theparisreview.org, 2014. Enlace: <https://www.theparisreview.org/interviews/6293/matthew-weiner-the-art-of-screenwriting-no-4-matthew-weiner> [Fecha de consulta: 10/04/2017].

_____. “Así hacemos *Mad Men*” (traducción de Antonio Fornet Vivancos), en VV.AA., *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*, Madrid, Errata Naturae, [2014] 2015.

CRISÓSTOMO, Raquel y ROS, Enric (coordinadores), *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*, Madrid, 2015.

CRISÓSTOMO, Raquel, “*Mad (Wo)men*: Las mujeres anhelantes de *Mad Men*”, en *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*, Madrid, Errata Naturae, 2015.

EGUIAZÁBAL MAZA, Raúl, *Historia de la publicidad*, Madrid, Editorial Eresma & Celeste Ediciones, 1998.

FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*. Tomo I, Madrid, Alianza Editorial, [1899] 2014.

_____. Sigmund, *La interpretación de los sueños*. Tomo II, Madrid, Alianza Editorial, [1899] 2014.

_____. “Tres ensayos para una teoría sexual”, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas* (Traducción de Luis López-Ballesteros Y de Torres), Tomo IV, Madrid, Biblioteca Nueva, [1905], 2006.

_____. “Tótem y Tabú”, Madrid, Alianza Editorial, [1913] 1982.

_____. “Introducción al narcisismo”, el FREUD, Sigmund, *Obras Completas* (Traducción de Luis López-Ballesteros y De Torres), Tomo VI, Madrid, Biblioteca Nueva, [1914] 2001.

_____. “Los instintos y sus destinos”, el FREUD, Sigmund, *Obras Completas* (Traducción de Luis López-Ballesteros y De Torres), Tomo VI, Madrid, Biblioteca Nueva, [1915] 2001.

_____. “Lecciones introductorias al psicoanálisis”, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas* (Traducción de Luis López-Ballesteros y Torres), Tomo VI, Madrid, Biblioteca Nueva, [1917] 2001.

_____. “Pegan a un niño. Aportación al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales”, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas* (Traducción de Luis López-Ballesteros Y de Torres), Tomo VII, Madrid, Biblioteca Nueva, [1919], 1987.

_____. “Lo siniestro”, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas*, (Traducción de Luis López-Ballesteros Y de Torres), Tomo VII, Madrid, Biblioteca Nueva, [1919], 1987.

_____. “Neurosis y Psicosis”, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas* (Traducción de Luis López-Ballesteros Y de Torres), Tomo VII, Madrid, Biblioteca Nueva, [1919-20], 1987.

_____. “La pérdida de la realidad en la neurosis y en la psicosis”, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas* [Traducción directa del alemán por Luis López-Ballesteros y de Torres], Tomo VII, Madrid, Biblioteca Nueva, [1924] 1987.

_____. “Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica”, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas* (Traducción de Luis López-Ballesteros y Torres), Tomo VIII, Madrid, Biblioteca Nueva, [1925] 2001.

_____. “Fetichismo”, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas* [Traducción de José L. Etcheverry], Vol. XXI, [1927] 2012.

_____. “El malestar en la cultura”, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas* [Traducción de José L. Etcheverry], Vol. XXI, [1929] 2012.

_____. “Sobre la sexualidad femenina”, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas* (Traducción de José L. Etcheverry), Tomo XXI, Buenos Aires, Amorrortu editores, [1931] 2012.

_____. “Escisión del ‘yo’ en el proceso de defensa”, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas* [Traducción directa del alemán por Luis López-Ballesteros y de Torres], Tomo IX, Madrid, Biblioteca Nueva, [1938] 2007.

GALBRAITH, John Kenneth, *La sociedad opulenta* [Traducción de Carlos Grau Petit], Barcelona, Planeta Agostini, [1958] 1985.

GARCÍA, Óscar, “Álbum familiar del héroe americano”, en VARGAS-IGLESIAS, Juan J. (coordinador), *Los héroes están muertos. Heroísmo y villanía en la televisión del nuevo milenio*, Palma de Mallorca, Dolmen, 2014.

GONZÁLEZ HORTIGÜELA, Tecla, *Escritura y enunciación fílmica en el cine de Atom Egoyan*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2007.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Douglas Sirk. La metáfora del espejo*, Madrid, Ediciones Cátedra, [1987] 2007.

_____. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, p. 1988.

_____. “Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de *El Manantial*, de King Vidor”, en GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (compilador), *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*, Madrid, Editorial Complutense, 1995.

_____. “El texto: Tres Registros y una Dimensión”, en *Trama & Fondo. Lectura y Teoría del Texto*, nº1, Madrid, 1996.

_____. “La Mujer, los Pájaros y las Palabras (*The Birds*, Hitchcock, 1963)”, en *Trama Y Fondo. Lectura y Teoría del Texto*, nº 10, 2001.

_____. “Una casa es un texto”, en VV. AA., *Exposición Una casa es un texto de Amparo Garrido*, Madrid, Travesía Cuatro, 2004.

_____. “Escribir la diferencia”, en *Trama & Fondo. Lectura y Teoría del Texto*, nº17, Madrid, 2004.

_____. “Un amanecer de pesadilla”, en Zapater, Juan (editor), *El camino del cine europeo II. Cuatro miradas (Eisenstein, Lang, Bresson, Fellini)*, Pamplona, Artyco, 2005.

_____. “El fantasma primordial”, en CASANOVA VARELA, Basilio, *Leyendo a Hitchcock. Análisis textual de North by Northwest*, Valladolid, Castilla ediciones, 2007.

_____. “Crónicas del vacío”, en VV.AA., *Guía de Mad Men. Reyes de la Avenida Madison*, Madrid, Capitán Swing, 2010.

_____. “La mujer y su deseo. El eclipse”, en VV.AA., *Antonioni, Michelangelo y las Montañas Encantadas. La intuición del hielo*, Madrid, Fundación Luis Seoane, Maiadiciones, 2010.

_____. “Lo Real”, en *Trama & Fondo. Lectura y Teoría del Texto*, nº29, Madrid, 2010.

_____. *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, Granada, Centro José Herrero, 2011, p. 258-259 Edición online: <http://issuu.com/blogguerrero/docs/bunuel-hitchcock/261> [Fecha: 15/01/2016].

_____. “Psycho y la Psicosis I”, en www.gonzalezrequena.com, 2011-2012. Enlace: <http://gonzalezrequena.com/1-el-texto-semiotico-imaginario-real/> [Fecha de consulta: 09/01/2017].

_____. “Psycho y la Psicosis II”, en www.gonzalezrequena.com, 2012-2013. Enlace: <http://gonzalezrequena.com/2012-11-02-el-1-la-imago-primordial> [Fecha de consulta: 16/08/2016].

_____. “Psycho y la Psicosis III”, en www.gonzalezrequena.com, 2013-2014. Enlace: <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/textos-en-linea/psycho-y-la-psicosis-iii-lila/> [Fecha de consulta: 16/08/2016].

_____. “El Estadio del Espejo ‘de Jacques Lacan’. Crónica de una mascarada (I)”, en *Trama & Fondo. Lectura y Teoría del Texto*, nº 37, Madrid, 2014.

_____. “La construcción de la subjetividad”, en www.gonzalezrequena.com, 2014. Enlace: <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/otros-seminarios/la-construccion-de-la-subjetividad-entre-el-cuerpo-y-la-cultura/> [Fecha de consulta: 22/01/2017].

_____. “El punto de ignición”, en *Sociocriticism*, Vol. XXX, 1 y 2, 2015.

_____. “Edipo I. La casa en llamas”, en www.gonzalezrequena.com, 2015-2016. Enlace: <http://gonzalezrequena.com/14-2014-11-28-2-the-searchers-sublimacion/#6> [Fecha de consulta: 06/06/2016].

_____. “Edipo II. Del odio a la promesa”, en www.gonzalezrequena.com, 2015-2016. Enlace: <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/textos-en-linea/20152016-2/> [Fecha: 27/09/2016].

_____. “Edipo III. El hijo”, en Seminario de doctorado de Jesús González Requena, 2017, [Seminario inédito].

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya, *El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo*, Madrid, Cátedra, 1995.

GUILFOY, Kevin, “Capitalism and freedom in the affluent society”, en CARVETH, Rod y B. SOUTH, James (editores), *Mad Men and Philosophy. Nothing Is as It Seems*, Nueva Jersey, John Wiley & Sons, Inc., 2010.

HERNÁNDEZ ALONSO, Juan José, *Los Estados Unidos de América: Historia y Cultura*, Salamanca, Ediciones Almar, 2002.

LACAN, Jacques, *Escritos I* (Traducción de Tomás Segovia), Buenos Aires, Siglo Veintiuno, [1966] 2010.

LAPLANCHE, Jean y PONTAILS, Jean-Bertrand, *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, [1967] 2004.

LEHMAN, Ernst, borradores de los guiones originales de *North by Northwest*- Papeles de Ernst Lehman- Documentos consultados en el Harry Ransom Center.

MARTIN, Brett, *Hombres fuera de serie. De Los Soprano a The Wire y de Mad Men a Breaking Bad. Crónica de una revolución creativa* [Traducción de Jorge Paredes], Barcelona, 2013.

MCLEAN, Jesse, “Guía de episodios”, en VV.AA., *Guía de Mad Men. Reyes de la Avenida Madison* (traducción de M^a Luisa R. Tapia), Madrid, Capitán Swing, 2009.

MOLINA, Tirso de, “El burlador de Sevilla y convidado de piedra”, en *Comedias*, Madrid, Espasa-Calpe, [1630] 1970.

NEWCOMB, Horace y ALLEY, Robert S., *The Producer's Medium. Conversations with Creators of American TV*, Nueva York, Oxford University Press, 1983.

NEWMAN, Stephanie, *Mad Men on the couch. Analyzing the Minds of the Men and Women of the Hit TV Show*, Nueva York, 2012.

PECK, Harry Thurston (editor), *Harper's Dictionary of Classical Literature and Antiquities*, Nueva York, Harper & Brothers Publishers, [1896] 1897.

PERREN, Elisa y SCHATZ, Thomas, "Theorizing Television's Writer-Producer: Re-viewing The Producer's Medium", en *Television & New Media*, Vol. 16 (I), 2015.

PIERSON, David P., "Unleashing a Flow of Desire. Sterling Cooper, Desiring-Production, and the Tenets of Late Capitalism", en STODDART, Scott F. (editor), *Analyzing Mad Men. Critical Essays on the Television Series*, Carolina del Norte, 2011.

PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, [1928] 1981.

RAND, Ayn, *La rebelión de Atlas*, Buenos Aires, Grito Sagrado, [1957], 2004.

REVIRIEGO, Carlos, "Nueva(s) vida(s) para las series norteamericanas. Amplitud de miras", en *Cahiers Du Cinema España*, nº47, 2011.

ROS, Enric, "Spleen Americano: Don Draper en los infiernos", en CRISÓTOMO, Raquel y ROS, Enric (coordinadores), *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*, Madrid, Errata Naturae, 2015.

SANTIAGO, Gimeno, "El arte de la exactitud", en VV.AA., *Guía de Mad Men. Reyes de la Avenida Madison*, Madrid, Capitán Swing, 2009.

SPITZ, René, *El primer año de vida en el niño. Génesis de las primeras relaciones objetales*, Madrid, Aguilar Ediciones, [1958] 1975.

STODDART, Scott F. (editor), *Analyzing Mad Men. Critical Essays on the Television Series*, Carolina del Norte, 2011.

VARGAS-IGLESIAS, Juan J., "Lo que está muerto no puede morir", en VARGAS-IGLESIAS, Juan J. (coordinador), *Los héroes están muertos. Heroísmo y villanía en la televisión del nuevo milenio*, Palma de Mallorca, Dolmen, 2014.

VÁZQUEZ, Isabel, *Me llamo Peggy Olson. El retrato de una auténtica heroína entre los Mad Men*, Barcelona, Series B, 2015.

VV.AA., *Guía de Mad Men. Reyes de la Avenida Madison*, Madrid, Capitán Swing, 2010.

WALLON, Henri, *Los orígenes del carácter en el niño. Los preludios del sentimiento de personalidad*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, [1934] 1975.

WHITE JUNOD, Suzanne y MARKS, Lara, *Women's Trials: The Approval of the First Oral Contraceptive Pill in the United States and Great Britain*, en *Journal of the History of Medicine*, Vol. 57, Oxford, 2002.

WILSON, Benji, "Coming up, after the break", en www.thetimes.co.uk, 2012. Enlace: <https://www.thetimes.co.uk/article/coming-up-after-the-break-pjkg997dgnl> [Fecha de consulta: 10/04/2017].

Películas citadas

DEMME, Jonathan, *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*), Orion, 1991.

FORD, John, *La diligencia* (*Stagecoach*), United Artists, 1939.

_____. *Centauros del desierto* (*The Searchers*), Warner Bros., 1956.

GODARD, Jean-Luc, *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*), UGC, 1960.

HITCHCOCK, Alfred, *La ventana indiscreta* (*Rear Window*), Paramount, 1954.

_____. *Vértigo* (*De entre los muertos*) (*Vertigo*), Paramount, 1958.

_____. *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*), Metro-Goldwyn-Mayer, 1959.

_____. *Psicosis* (*Psycho*), Paramount, 1960.

JOHNSON, Nunnally, *El hombre del traje de franela gris* (*The Man in the Gray Flannel Suit*), 20th Century Fox, 1956,

PREMINGER, Otto, *Carmen Jones* (*Carmen Jones*), 20th Century Fox, 1954.

_____. *El hombre del brazo de oro* (*The Man With the Golden Arm*), United Artists, 1955.

_____. *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a Murder*), Columbia, 1959.

SIRK, Douglas, *Solo el cielo lo sabe* (*All That Heaven Allows*), Universal, 1995.

WACHOWSKI Brothers, *Matrix* (*The Matrix*), Warner Bros, 1999.

WILDER, Billy, *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*), 20th Century Fox, 1955.

_____. *El apartamento* (*The Apartment*), United Artists, 1960.

Series citadas

CHASE, David, *Los Soprano (The Sopranos)*, HBO, 1999-2007.

FISCHER, Peter S., LEVINSON, Richard y LINK, William, *Se ha escrito un crimen, (Murder, She Wrote)*, CBS, 1984-1996.

FONTANA, Tom, *Oz (Oz)*, HBO, 1997-2003.

HALE, William, *Las calles de San Francisco (The Streets of San Francisco)*, ABC, 1972-1977.

HUGGINS, Roy, *El fugitivo (The Fugitive)*, United Artists Television, 1963-1967.

LEVINSON, Richard y LINK, William, *Mannix (Mannix)*, CBS, 1967-1975.

_____. *Colombo (Columbo)*, NBC, 1971-1978.

MARTIN, Quinn y SALTZMAN, Philip, *F.B.I. contra el imperio del crimen (The F.B.I.)*, ABC, 1965-1974.

SIMON, David, *Bajo escucha (The Wire)*, HBO, 2002-2008.

WEINER, Matthew, *Mad Men (Mad Men)*, AMC, 2007-2015.

_____. *Mad Men (Mad Men)*. Temporada 1 (Lions Gate, EE.UU., 2007), DVD, Madrid, Aurum Producciones, 2008.

_____. *Mad Men (Mad Men)*. Season 1 (Lions Gate, EE.UU., 2007), DVD, Hamburgo, Universal Pictures Germany, 2009.

WINTER, Terence, *Boardwalk Empire (Boardwalk Empire)*, HBO, 2010-2014.

Anexo I: Resultados del análisis cuantitativo escena por escena

Escena 1: Cabecera

Escena nº1	Duración: 00:00:36		Nº de planos: 18		Nº de elipsis: 0	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don	00:00:35	97,37	00:00:33	90,38		

Escena nº1	Duración: 00:00:36		Nº de planos: 18		Nº de elipsis: 0	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don	00:00:01	3,73	00:00:02	7,91		

Escena 2: Don está en el Lenox Lounge

Escena nº2	Duración: 00:02:30		Nº de planos: 38		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don	00:02:29	99,29	00:01:32	61,84	00:00:37	24,76
Sam	00:01:27	58,38	00:01:09	46,32	00:00:22	15,26
Camarero	00:00:16	11,19	00:00:11	7,67	00:00:04	2,71

Escena nº2	Duración: 00:02:30		Nº de planos: 38		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don	00:00:17	11,71	00:00:33	22,01	00:00:07	5,23
Sam			00:00:31	20,85	00:00:02	1,36
Camarero			00:00:03	2,10	00:00:03	2,12

Escena 3: Don está en el apartamento de Midge

Escena nº3	Duración: 00:02:10		Nº de planos: 17		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don	00:02:10	100	00:02:09	98,83	00:00:36	27,77
Midge	00:02:10	100	00:01:57	90,03	00:00:44	33,83

Escena nº3	Duración: 00:02:10		Nº de planos: 17		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don			00:00:22	17,31	00:00:03	2,92
Midge			00:00:16	12,35		

Escena 4: Don y Midge conversan en la cama

Escena nº4	Duración: 00:01:06		Nº de planos: 6		Nº de elipsis: 0	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don	00:01:04	97	00:00:59	88,13	00:00:15	27,61
Midge	00:01:04	97	00:01:00	90,32	00:00:15	22,55

Escena nº4	Duración: 00:01:06		Nº de planos: 6		Nº de elipsis: 0	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don						
Midge			00:00:14	21,72		

Escena 5: Vista Manhattan (cenital)

Escena nº5	Duración: 00:00:07		Nº de planos: 1		Nº de elipsis: 0	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%

Escena 6: Vestíbulo de Sterling Cooper

Escena nº6	Duración: 00:00:06		Nº de planos: 1		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%

Escena 7: Peggy y los ejecutivos en el ascensor

Escena nº7	Duración: 00:00:24		Nº de planos: 4		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Hollis	00:00:24	100	00:00:16	66,95		
Paul	00:00:22	92,4	00:00:28	115,57	00:00:05	23,01
Harry	00:00:22	90,84	00:00:14	57,38	00:00:02	8,51
Peggy	00:00:21	88,84	00:00:21	88,84		
Ken	00:00:21	86,86	00:00:21	86,86	00:00:06	26,60

Escena 8: Paul, Harry y Ken caminan por el pasillo

Escena nº8	Duración: 00:00:21		Nº de planos: 4		Nº de elipsis: 2	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Paul	00:00:20	94,10	00:00:18	87,03	00:00:02	10,33
Ken	00:00:20	94,10	00:00:17	83,61	00:00:07	
Harry	00:00:20	94,10	00:00:18	88,19	00:00:02	
Hildy	00:00:09	43,85	00:00:07	34,46	00:00:00:365	1,7

Escena nº8	Duración: 00:00:21		Nº de planos: 4		Nº de elipsis: 2	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Paul						
Ken						
Harry						
Hildy			00:00:00:500	2,33		

Escena 9: Despacho de Pete

Escena nº9	Duración: 00:00:51		Nº de planos: 16		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Pete	00:00:51	100	00:00:39	77,68	00:00:23	46,33
Ken	00:00:51	100	00:00:07	13,75		
Paul	00:00:51	100	00:00:07	13,75	00:00:04	8,3
Harry	00:00:51	100	00:00:06	13,08		
Trudy	00:00:51	100	00:00:02	4,51		

Escena nº9	Duración: 00:00:51		Nº de planos: 16		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Pete			00:00:06	12,41	00:00:01	02,46
Ken			00:00:21	41,58	00:00:03	06,27
Paul			00:00:05	11,59	00:00:09	17,94
Harry			00:00:01	2,8	00:00:05	11,59
Trudy						

Escena 10: Joan y Peggy caminan por el pasillo

Escena nº10	Duración: 00:02:02		Nº de planos: 33		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Joan	00:02:01	98,74	00:01:47	87,24	00:01:15	61,41
Peggy	00:02:02	99,42	00:01:48	88,44	00:00:09	7,51
Paul	00:00:02	2,09	00:00:02	2,09	00:00:00:800	0,65
Ken	00:00:01	1,26	00:00:01	1,05		
Roger	00:00:03	2,96	00:00:03	2,79	00:00:02	1,92

Escena nº10	Duración: 00:02:02		Nº de planos: 33		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Joan			00:00:15	12,4	00:00:08	7,02
Peggy	00:00:02	2,35	00:00:35	28,68		
Paul						
Ken						
Roger						
Don						

Escena 11: Don y Roger en el despacho del protagonista

Escena nº11	Duración: 00:01:10		Nº de planos: 22		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Roger	00:01:06	95,02	00:00:51	73,67	00:00:26	38,02
Don	00:01:10	100	00:00:56	80,63	00:00:14	20

Escena nº11	Duración: 00:01:10		Nº de planos: 22		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Roger			00:00:19	28,28		
Don			00:00:25	36,3	00:00:02	4,01

Escena 12: Una aspirina es dejada caer

Escena nº12	Duración: 00:00:07		Nº de planos: 1		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%

Escena 13: La medalla cae en el despacho de Don

Escena nº13	Duración: 00:04:03		Nº de planos: 63		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don	00:04:03	100	00:02:47	68,57	00:00:48	19,84
Salvatore	00:03:30	86,44	00:01:38	40,55	00:00:53	21,95
Peggy	00:00:02	0,96	00:00:02	0,96	00:00:01	0,72
Greta	00:02:15	55,40	00:01:20	33,03	00:00:55	22,55

Escena nº13	Duración: 00:04:03		Nº de planos: 63		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don	00:00:07	3,24	00:00:54	22,36	00:00:18	7,52
Salvatore			00:00:16	6,85		
Peggy						
Greta	00:00:01	0,49	00:00:57	23,54		

Escena 14: Don se duerme en su despacho

Escena nº14	Duración: 00:02:20		Nº de planos: 32		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don	00:02:20	100	00:01:01	43,7	00:00:16	11,78
Salvatore	00:00:01	1,34	00:00:00:556	0,40		
Peggy	00:01:43	73,68	00:01:07	48,15	00:00:19	13,85
Pete	00:00:55	39,75	00:00:46	33,09	00:00:19	14,17

Escena nº14	Duración: 00:02:20		Nº de planos: 32		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don	00:00:07	5,27	00:00:20	14,33	00:00:02	1,81
Salvatore						
Peggy			00:00:34	24,41	00:00:03	2,45
Pete			00:00:09	6,54	00:00:09	6,98

Escena 15: Don y Pete caminan por el pasillo

Escena nº15	Duración: 00:00:59		Nº de planos: 9		Nº de elipsis: 0	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don	00:00:59	99,79	00:00:54	91,85	00:00:25	42,84
Pete	00:00:58	98,57	00:00:54	92,01	00:00:08	13,58

Escena nº15	Duración: 00:00:59		Nº de planos: 9		Nº de elipsis: 0	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don			00:00:02	5,04	00:00:02	3,47
Pete			00:00:17	30,3		

Escena 16: Reunión con Rachel (1ª Parte)

Escena nº16	Duración: 00:00:52		Nº de planos: 15		Nº de elipsis: 0	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don	00:00:51	98,15	00:00:44	83,81	00:00:10	19,13
Rachel	00:00:51	97,1	00:00:37	71,93	00:00:04	8,94
David	00:00:51	97,1	00:00:29	56,26		
Roger	00:00:51	97,1	00:00:33	62,86	00:00:18	35,43
Pete	00:00:51	98,15	00:00:11	22,07		

Escena nº16	Duración: 00:00:52		Nº de planos: 15		Nº de elipsis: 0	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don			00:00:05	10,98		
Rachel			00:00:11	21,01		
David						
Roger			00:00:02	4,79		
Pete	00:00:06	12,67	00:00:13	25,74	00:00:02	4,22

Escena 17: Fachada centro médico

Escena nº17	Duración: 00:00:11		Nº de planos: 2		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%

Escena 18: Peggy en el ginecólogo

Escena nº18	Duración: 00:02:09		Nº de planos: 30		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Peggy	00:02:09	100	00:01:40	77,56	00:00:08	6,67
Dr. Emerson	00:02:01	93,91	00:01:28	68,49	00:01:03	48,74

Escena nº18	Duración: 00:02:09		Nº de planos: 30		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Peggy	00:00:02	1,96	00:00:24	19,06	00:00:05	4,58
Dr. Emerson			00:00:21	16,74		

Escena 19: Reunión con Rachel (2ª Parte)

Escena nº19	Duración: 00:02:17		Nº de planos: 45		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Rachel	00:02:17	100	00:01:43	75,12	00:00:46	33,75
Roger	00:02:17	100	00:00:33	24,62	00:00:16	11,67
Don	00:02:05	91,46	00:01:25	62,37	00:00:31	22,73
Pete	00:02:09	94,31	00:00:37	27	00:00:11	8,32
David	00:02:17	100	00:00:16	12,27		

Escena nº19	Duración: 00:02:17		Nº de planos: 45		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Rachel			00:00:43	31,91	00:00:11	8,53
Roger			00:00:01	1,02		
Don			00:00:27	20,04	00:00:07	5,31
Pete			00:00:08	6,43		
David			00:00:00:168	0,12		

Escena 20: Pete persigue a Don por el pasillo

Escena n°20	Duración: 00:00:54		N° de planos: 7		N° de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Pete	00:00:54	100	00:00:54	100	00:00:23	42,52
Don	00:00:46	84,4	00:00:46	84,4	00:00:07	14,46

Escena n°20	Duración: 00:00:54		N° de planos: 7		N° de elipsis: 1	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Pete			00:00:07	14,1		
Don			00:00:08	15,38	00:00:05	9,66

Escena 21: Joan y Peggy caminan por el pasillo

Escena n°21	Duración: 00:00:28		N° de planos: 1		N° de elipsis: 0	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Joan	00:00:28	100	00:00:27	95,39	00:00:20	73,6
Peggy	00:00:28	100	00:00:27	95,39	00:00:01	4,85

Escena n°21	Duración: 00:00:28		N° de planos: 1		N° de elipsis: 0	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Joan						
Peggy			00:00:01	4,96		

Escena 22: Centralita

Escena n°22	Duración: 00:00:51		N° de planos: 14		N° de elipsis: 0	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Ivy	00:00:51	100	00:00:28	54,82	00:00:05	11,38
Nanette	00:00:51	100	00:00:33	65,02	00:00:08	16,01
Marge	00:00:51	100	00:00:33	65,02	00:00:05	10,6
Peggy	00:00:51	98,88	00:00:26	51,73	00:00:04	08,18
Joan	00:00:50	98,14	00:00:20	39,85	00:00:10	21,16

Escena n°22	Duración: 00:00:51		N° de planos: 14		N° de elipsis: 0	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Ivy						
Nanette			00:00:07	13,82		
Marge					00:00:03	7,48
Peggy			00:00:06	12,09	00:00:20	39,82
Joan			00:00:23	46,2	00:00:01	2,57

Escena 23: Vista Manhattan (cenital)

Escena n°23	Duración: 00:00:05		N° de planos: 1		N° de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%

Escena 24: Reunión con los directivos de *Lucky Strike*

Escena n°24	Duración: 00:05:51		Nº de planos: 71		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Lee Garner	00:05:51	100	00:03:11	54,4	00:01:01	17,53
Pete	00:05:51	100	00:02:02	34,72	00:00:37	10,64
Lee Garner, Jr.	00:05:51	100	00:02:09	36,82	00:00:16	4,56
Don	00:05:51	100	00:02:59	51,21	00:01:01	17,36
Roger	00:05:51	100	00:01:23	23,63	00:00:25	7,17

Escena n°24	Duración: 00:05:51		Nº de planos: 71		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Lee Garner			00:02:01	34,63	00:00:33	9,62
Pete			00:00:21	6,08	00:00:23	6,75
Lee Garner, Jr.			00:00:30	8,73	00:01:04	18,47
Don	00:00:01	0,47	00:00:56	16,12	00:00:09	2,73
Roger			00:00:36	10,50	00:00:27	7,88

Escena 25: Celebración del éxito

Escena n°25	Duración: 00:03:37		Nº de planos: 54		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Roger	00:01:15	34,49	00:00:58	27,09	00:00:23	10,78
Don	00:03:35	99,05	00:02:47	76,9	00:00:44	20,38
Ken	00:00:56	26,09	00:00:24	11,34	00:00:02	0,98
Paul	00:00:57	26,46	00:00:22	10,4	00:00:01	0,52
Harry	00:00:55	25,66	00:00:23	10,57	00:00:00:936	0,43
Pete	00:01:28	40,49	00:00:59	27,37	00:00:05	2,40
Peggy	00:01:31	42,19	00:01:14	34,32	00:00:15	7,09

Escena n°25	Duración: 00:03:37		Nº de planos: 54		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Roger			00:00:24	11,42		
Don			00:01:01	28,38	00:00:22	10,35
Ken					00:00:02	1,37
Paul					00:00:04	1,86
Harry					00:00:02	1,37
Pete			00:00:18	8,63	00:00:03	1,64
Peggy			00:00:19	9,11		

Escena 26: Despedida de soltero de Pete

Escena n°26	Duración: 00:02:13		Nº de planos: 41		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Paul	00:02:12	99,68	00:00:47	35,86	00:00:03	2,46
Salvatore	00:02:12	99,68	00:00:44	33,33	00:00:04	3,41
Pete	00:02:12	99,68	00:00:57	42,98	00:00:14	10,63
Harry	00:02:12	99,68	00:00:27	20,92	00:00:05	4,42
Ken	00:02:12	99,68	00:00:24	18,72	00:00:06	5,13
Wanda	00:01:40	75,15	00:00:53	39,8	00:00:10	8,24
Cleo	00:01:40	75,15	00:00:20	15,27	00:00:04	3,09
Camille	00:01:40	75,15	00:00:23	17,42	00:00:02	1,52

Escena n°26	Duración: 00:02:13		Nº de planos: 41		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Paul			00:00:05	4,47	00:00:03	2,31
Salvatore			00:00:02	1,92	00:00:01	1,29
Pete			00:00:12	9,52	00:00:01	1,06
Harry			00:00:08	6,66	00:00:08	6,30
Ken			00:00:13	10,48	00:00:01	1,22
Wanda			00:00:12	9,46		
Cleo						
Camille					00:00:00:708	0,53

Escena 27: Don y Rachel en el Lenox Lounge

Escena n°27	Duración: 00:04:22		Nº de planos: 41		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Rachel	00:04:22	100	00:03:21	76,95	00:01:04	24,47
Don	00:04:22	100	00:03:36	82,72	00:01:05	25,12
Camarero 1	00:00:41	16,03	00:00:14	5,69	00:00:03	1,15

Escena n°27	Duración: 00:04:22		Nº de planos: 41		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Rachel			00:01:23	31,97	00:00:19	7,42
Don			00:00:56	21,68	00:00:48	18,69
Camarero 1						

Escena 28: Pete está en el rellano de casa de Peggy

Escena n°28	Duración: 00:01:48		Nº de planos: 20		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Pete	00:01:48	100	00:01:48	100	00:00:10	9,9
Marjorie	00:00:35	32,76	00:00:18	16,76	00:00:04	4,58
Peggy	00:01:25	78,42	00:01:19	72,88	00:00:12	11,19

Escena n°28	Duración: 00:01:48		Nº de planos: 20		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Pete			00:00:25	23,19	00:00:05	5,06
Marjorie			00:00:05	4,85		
Peggy			00:00:12	11,15	00:00:02	2,52

Escena 29: Don va a su casa en tren

Escena n°29	Duración: 00:00:14		Nº de planos: 1		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don	00:00:13	92,23	00:00:13	92,23		

Escena 30: Don llega a la estación de Ossining

Escena n°30	Duración: 00:00:16		Nº de planos: 1		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don	00:00:16	100	00:00:16	100		

Escena 31: Don aparca su coche

Escena n°31	Duración: 00:00:24		Nº de planos: 1		Nº de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don	00:00:24	100	00:00:24	100		

Escena 32: Don entra en su casa

Escena n°32	Duración: 00:00:10		N° de planos: 1		N° de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don	00:00:10	100	00:00:10	100		

Escena 33: Don y Betty en la habitación matrimonial

Escena n°33	Duración: 00:00:50		N° de planos: 2		N° de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don	00:00:50	100	00:00:49	98,51	00:00:08	17,56
Betty	00:00:49	98,51	00:00:36	72,31	00:00:04	8,21

Escena n°33	Duración: 00:00:50		N° de planos: 2		N° de elipsis: 1	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don			00:00:02	5,73		
Betty						

Escena 34: Don sube las escaleras de su casa

Escena n°34	Duración: 00:00:09		N° de planos: 1		N° de elipsis: 1	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don	00:00:09	100	00:00:08	90,95		

Escena 35: Don va a la habitación de sus hijos

Escena nº35	Duración: 00:00:46		Nº de planos: 4		Nº de elipsis: 0	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don	00:00:46	99,11	00:00:43	91,65		
Sally	00:00:46	99,11	00:00:30	64,23		
Bobby	00:00:46	99,11	00:00:29	63,40		
Betty	00:00:27	58,37	00:00:19	40,92		

Escena nº35	Duración: 00:00:46		Nº de planos: 4		Nº de elipsis: 0	
Personajes	Planos subjetivos		Planos semisubjetivos primarios		Planos semisubjetivos secundarios	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don			00:00:16	35,3		
Sally						
Bobby						
Betty			00:00:06	14,54		

Escena 36: Fachada de la casa de los Draper

Escena nº36	Duración: 00:00:15		Nº de planos: 1		Nº de elipsis: 0	
Personajes	Presencia escénica		Presencia visual		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%	Duración	%
Don	00:00:02	17,06	00:00:01	9,24		

Anexo II: Fichas técnicas y artísticas de la primera temporada de *Mad Men*

Capítulo 1: El humo ciega tus ojos [Smoke gets in your eyes]

Primera emisión: 19 de julio de 2007

Dirección: Alan Taylor

Guión: Matthew Weiner

Fotografía: Phil Abraham

Intérpretes: Jon Hamm, Elisabeth Moss, Vincent Kartheiser, January Jones, Christina Hendricks, John Slattery, Maggie Siff, Rosemary Dewitt, Bryan Batt, Michael Gladis, Aaron Staton, Rich Sommer, Gordana Rashovich, Remy Auberjonois, Darren Pettie, John Cullum

Capítulo 2: Aseo de señoras [Ladies Room]

Primera emisión: 26 de julio de 2007

Dirección: Alan Taylor

Guión: Matthew Weiner

Fotografía: Phil Abraham

Intérpretes: Jon Hamm, Elisabeth Moss, Vincent Kartheiser, January Jones, Christina Hendricks, Bryan Batt, Michael Gladis, Aaron Staton, Rich Sommer, Maggie Siff, Rosemarie Dewitt, Robert Morse, John Slattery

Capítulo 3: Las bodas de Fígaro [Marriage of Figaro]

Primera emisión: 2 de agosto de 2007

Dirección: Ed Bianchi

Guión: Tom Palmer

Fotografía: Phil Abraham

Intérpretes: Jon Hamm, Elisabeth Moss, Vincent Kartheiser, January Jones, Christina Hendricks, Bryan Batt, Michael Gladis, Aaron Staton, Rich Sommer, Maggie Siff, John Slattery

Capítulo 4: Nueva Amsterdam [New Amsterdam]

Primera emisión: 9 de agosto de 2007

Dirección: Tim Hunter

Guión: Lisa Albert

Fotografía: Phil Abraham

Intérpretes: Jon Hamm, Elisabeth Moss, Vincent Kartheiser, January Jones, Christina Hendricks, Bryan Batt, Michael Gladis, Aaron Staton, Rich Sommer, Maggie Siff, Robert Morse, John Slattery

Capítulo 5: 5G [5G]

Primera emisión: 16 de agosto de 2007

Dirección: Lesli Linka Glatter

Guión: Matthew Weiner

Fotografía: Frank G. Demarco

Intérpretes: Jon Hamm, Elisabeth Moss, Vincent Kartheiser, January Jones, Christina Hendricks, Bryan Batt, Michael Gladis, Aaron Staton, Rich Sommer, Maggie Siff, Rosemarie Dewitt, John Slattery

Capítulo 6: Babilonia [Babylon]

Primera emisión: 23 de agosto de 2007

Dirección: Andrew Bernstein

Guión: Andre Jacquemetton y Maria Jacquemetton

Fotografía: Phil Abraham

Intérpretes: Jon Hamm, Elisabeth Moss, Vincent Kartheiser, January Jones, Christina Hendricks, Bryan Batt, Michael Gladis, Aaron Staton, Rich Sommer, Maggie Siff, Rosemarie Dewitt, John Slattery

Capítulo 7: Devolviendo el golpe [Red in the Face]

Primera emisión: 30 de agosto de 2007

Dirección: Tim Hunter

Guión: Bridget Bedard

Fotografía: Frank G. Demarco

Intérpretes: Jon Hamm, Elisabeth Moss, Vincent Kartheiser, January Jones, Christina Hendricks, Bryan Batt, Michael Gladis, Aaron Staton, Rich Sommer, Maggie Siff, Robert Morse, John Slattery

Capítulo 8: El código del vagabundo [The Hobo Code]

Primera emisión: 6 de septiembre de 2007

Dirección: Phil Abraham

Guión: Chris Provenzano

Fotografía: Steve Mason, ASC, ACS

Intérpretes: Jon Hamm, Elisabeth Moss, Vincent Kartheiser, January Jones, Christina Hendricks, Bryan Batt, Michael Gladis, Aaron Staton, Rich Sommer, Maggie Siff, Rosemarie Dewitt, Robert Morse

Capítulo 9: Mira el pajarito [Shoot]

Primera emisión: 13 de septiembre de 2007

Dirección: Paul Feig

Guión: Chris Provenzano y Matthew Weiner

Fotografía: Bill Roe, ASC

Intérpretes: Jon Hamm, Elisabeth Moss, Vincent Kartheiser, January Jones, Christina Hendricks, Bryan Batt, Michael Gladis, Aaron Staton, Rich Sommer, Maggie Siff, Robert Morse, John Slattery

Capítulo 10: Long Weekend [El puente]

Primera emisión: 27 de septiembre de 2007

Dirección: Tim Hunter

Guión: Bridget Bedard, Andre Jacquemetton, Maria Jacquemetton y Matthew Weiner

Fotografía: Bill Roe, ASC

Intérpretes: Jon Hamm, Elisabeth Moss, Vincent Kartheiser, January Jones, Christina Hendricks, Bryan Batt, Michael Gladis, Aaron Staton, Rich Sommer, Maggie Siff, Robert Morse, John Slattery

Capítulo 11: El veranillo de San Miguel [Indian Summer]

Primera emisión: 4 de octubre de 2007

Dirección: Tim Hunter

Guión: Tom Palmer y Matthew Weiner

Fotografía: Steve Mason, ASC, ACS

Intérpretes: Jon Hamm, Elisabeth Moss, Vincent Kartheiser, January Jones, Christina Hendricks, Bryan Batt, Michael Gladis, Aaron Staton, Rich Sommer, Maggie Siff, Robert Morse, John Cullum, John Slattery

Capítulo 12: Nixon vs. Kennedy [Nixon contra Kennedy]

Primera emisión: 11 de octubre de 2007

Dirección: Alan Taylor

Guión: Lisa Albert, Andre Jaquemetton y Maria Jaquemetton

Fotografía: Steve Mason, ASC, ACS

Intérpretes: Jon Hamm, Elisabeth Moss, Vincent Kartheiser, January Jones, Christina Hendricks, Bryan Batt, Michael Gladis, Aaron Staton, Rich Sommer, Maggie Siff, Robert Morse

Capítulo 13: La rueda [The Wheel]

Primera emisión: 18 de octubre de 2007

Dirección: Matthew Weiner

Guión: Matthew Weiner y Robin Veith

Fotografía: Steve Mason, ASC, ACS

Intérpretes: Jon Hamm, Elisabeth Moss, Vincent Kartheiser, January Jones, Christina Hendricks, Bryan Batt, Michael Gladis, Aaron Staton, Rich Sommer, Maggie Siff, Robert Morse

